Arch. 160 tg 4°

ACHTZEHNTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIE

MARATHONSCHLACHT IN DER POIKILE

UND WEITERES ÜBER POLYGNOT

VON

CARL ROBERT.

MIT EINER TAFEL UND ZWÖLF TEXTABBILDUNGEN.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1895.

ACHTZEHNTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIE

MARATHONSCHLACHT IN DER POIKILE

UND WEITERES ÜBER POLYGNOT

VON

CARL ROBERT.

MIT EINER TAFEL UND ZWÖLF TEXTABBILDUNGEN.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1895.

I.

Die Bilder in der Poikile.

Von der bunten Halle am athenischen Markt giebt Pausanias im ersten Buch folgende Schilderung:

XV 1. *Ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοὰν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν ἀπὸ τῶν γραφῶν, ἔστιν Ἑρμῆς χαλκοῦς καλούμενος Ἀγοραῖος καὶ πύλη πλησίον· ἔπεστι δέ οἱ τρόπαιον Ἀθηναίων κρατησάντων Πλείσταρχον, ὃς τῆς ἵππου Κασσάνδρου καὶ τοῦ ξενικοῦ τὴν ἀρχὴν ἀδελφὸς ὢν ἐπετέτραπτο.*

Auf dem Weg zur Halle, die von ihren Gemälden die „bunte“ heifst, findet man eine Erzstatue des Hermes, die „der Markt-Hermes“ genannt wird, und in der Nähe ein Triumphthor; auf diesem steht ein Denkmal für den Sieg der Athener über Pleistarch, dem Kassander als seinem Bruder die Führung seiner Reiterei und seines Söldnerheeres anvertraut hatte.

2. *αὕτη δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Λακεδαιμονίων· γέγραπται δὲ οὐκ ἐς ἀκμὴν ἀγῶνος οὐδὲ τολμημάτων ἐς ἐπίδειξιν τὸ ἔργον ἤδη προῆκον, ἀλλὰ ἀρχομένη τε ἡ μάχη καὶ ἐς χεῖρας ἔτι συνιόντες.*

Diese Halle zeigt erstens die Athener, wie sie bei dem argivischen Flecken Oinoe in Schlachtreihe den Lakedaimoniern gegenüber stehen; doch ist die Schlacht nicht in dem vorgerückten Stadium dargestellt, wo der Kampf zur Entscheidung kommt und der Heldenmuth der Einzelnen glänzen kann, sondern der Beginn der Schlacht ist gemalt und wie sie noch gegen einander anstürmen.

(2) 3. *ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων Ἀθηναῖοι καὶ Θησεὺς Ἀμαζόσι μάχονται· μόναις δὲ ἄρα ταῖς γυναιξὶν οὐκ ἀφῄρει τὰ πταίσματα τὸ ἐς τοὺς κινδύνους ἀφειδὲς, εἴ γε Θεμισκύρας τε ἁλούσης ὑπὸ Ἡρακλέους καὶ ὕστερον φθαρείσης σφίσι τῆς στρατιᾶς, ἣν ἐπ᾽ Ἀθήνας ἔστειλαν, δμως ἐς Τροίαν ἦλθον Ἀθηναίοις τε αὐτοῖς μαχούμεναι καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησιν.*

Auf der Mittelwand kämpfen die Athener unter Führung des Theseus mit den Amazonen. Da sieht man also, dass nur den Frauen durch Schicksalsschläge nicht der unerschöpfliche Trotz gegen die Gefahren genommen wird; denn obgleich Herakles ihre Hauptstadt Themiskyra erobert hatte und später ihr gegen Athen gesandtes Heer vernichtet worden war, zogen sie doch nach Troia

8 *αὐτή* Kayser. — 15 post *ἄρα*: *ταύτας* Kayser. — 17 *εἰ δὲ* codd.; corr. editores.

3. *ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἡρηκότες Ἴλιον καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάνδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν.*

(3) 4. *τελευταῖον δὲ τῆς γραφῆς εἰσὶν οἱ μαχεσάμενοι Μαραθῶνι· Βοιωτῶν δὲ οἱ Πλάταιαν ἔχοντες καὶ ὅσον ἦν Ἀττικὸν ἵασιν ἐς χεῖρας τοῖς βαρβάροις· καὶ ταύτῃ μέν ἐστιν ἴσα τὰ παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον· τὸ δὲ ἔσω τῆς μάχης φεύγοντές εἰσιν οἱ βάρβαροι καὶ ἐς τὸ ἕλος ὠθοῦντες ἀλλήλους· ἔσχατα δὲ τῆς γραφῆς νῆές τε αἱ Φοίνισσαι καὶ τῶν βαρβάρων τοὺς ἐσπίπτοντας ἐς ταύτας φονεύοντες οἱ Ἕλληνες.*

5. *ἐνταῦθα καὶ Μαραθὼν γεγραμμένος ἐστὶν ἥρως, ἀφ' οὗ τὸ πεδίον ὠνόμασται, καὶ Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς· Μαραθωνίοις γὰρ, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν, Ἡρακλῆς ἐνομίσθη θεὸς πρώτοις· τῶν μαχομένων δὲ δῆλοι μάλιστά εἰσιν ἐν τῇ γραφῇ Καλλίμαχός τε, ὃς Ἀθηναίοις πολεμαρχεῖν ᾑρητο, καὶ Μιλτιάδης τῶν στρατηγούντων, ἥρως τε Ἔχετλος καλούμενος, οὗ καὶ ὕστερον ποιήσομαι μνήμην.*

Auf die Amazonen folgen die Griechen, nach der Eroberung von Ilion, und insbesondere die zur Beschlussfassung wegen des von Aias an Kassandra verübten Frevels versammelten Heerführer. Auch Aias selbst ist auf dem Bilde dargestellt und Kassandra neben anderen kriegsgefangenen Frauen.

Den Schluss der Malerei bilden die Marathonkämpfer. Boeoter und Attiker, von jenen die Plataier, diese insgesammt stürmen gegen die Barbaren an; hier steht der Kampf auf beiden Seiten noch gleich; aber in der Mitte der Schlachtdarstellung sieht man die Barbaren fliehen und sich gegenseitig in die Sümpfe stossen; das Ende des Gemäldes zeigt die phönikischen Schiffe und wie die Barbaren, die auf sie flüchten, von den Hellenen niedergemacht werden.

Im Einzelnen sind auf diesem Bilde dargestellt, der Heros Marathon, von dem die Ebene ihren Namen hat, und Theseus, der aus dem Boden aufzusteigen scheint, weiter Athena und Herakles; denn die Marathonier waren nach ihrer eigenen Aussage die ersten, die Herakles als Gott betrachteten; unter den Kämpfern fallen in dem Bilde am meisten in die Augen Kallimachos, der von den Athenern zum Polemarchen gewählt war, Miltiades, der zu den Strategen gehörte, und weiter der Heros Echetlos, von dem ich noch später sprechen werde.

---

6 *τελευταῖοι* Clavier; post *γραφῆς: ἔνθα* vel *ᾗ* Schubart. — 7 *δὲ* delet Bekker, *δὴ* Wachsmuth. — 9 *τὰ* addidit Wachsmuth, post *ἀμφοτέρων* addere voluit Schubart. — 10 *ἔξω* Clavier. — 11 *γραφῆς* Loescher.

Die Überlieferung des Textes ist tadellos: die angeführten Änderungsvorschläge haben heute kaum mehr als ein historisches Interesse. Wir wenden uns also sofort zum Inhalt.

Vier Bilder erwähnt die Beschreibung: die Schlacht bei Oinoe, den Amazonenkampf, die Iliupersis, die Marathonschlacht. Aber bei keinem nennt sie die Maler. Gewifs nicht, weil die Quellen des Pausanias in diesem Punkte versagten, sondern weil dem Rhetor die Aufzählung der Maler nicht

beliebte. Nur von einem der vier Bilder erfahren wir, wie häufig, nachträglich ganz nebenher den Meister. In der Schilderung Olympias nämlich bemerkt Pausanias V 11, 6 gelegentlich der von Panainos gemalten Schranken im Zeustempel, dass auch die Marathonschlacht in der Poikile das Werk dieses Malers sei; eine obendrein ungenaue Angabe; denn, wie durch andere einwandsfreie Zeugnisse feststeht, hatte Mikon mindestens einen ebenso grossen Anteil an dem Bilde. Nicht einmal dass Polygnot in hervorragender oder auch nur in irgend einer Weise bei der Ausmalung der Halle beteiligt war, erfahren wir durch Pausanias. Lediglich dem Zufall haben wir es zu verdanken, wenn wir noch von zwei weiteren Bildern die Maler kennen; denn nicht in periegetischem oder kunsthistorischem Zusammenhang werden sie uns überliefert, sondern in obscönem Wortspiel auf die berittenen Amazonen der Poikile hinweisend nennt der Chor der Alten in der Lysistrate 679 und im Rahmen eines Exkurses über die Geschichtlichkeit der Amazonen Arrian Anab. VII 13, 10 Mikon als den Maler der Amazonomachie und im Zusammenhang Stesimbroteischen Klatsches Plutarch Kimon 4 Polygnot als den der Iliupersis.[1]) Ebenso zufällig ist es, dass uns der Maler des vierten Bildes, der Schlacht bei Oinoe, nirgend genannt wird. Diesem Zufall eine tiefere Bedeutung beizumessen oder daraus auf eine Sonderstellung des Bildes gegenüber den Gemälden Polygnots und der Seinen zu schliessen, wie das von Judeich geschehen ist (Fleckeisens Jahrb. 1890, 757), heisst das Wesen unserer kunsthistorischen Ueberlieferung arg verkennen.

Im Gegensatz zu solchen gelegentlichen Erwähnungen ist eine andere Nachricht aus dem vollen Strom der kunsthistorischen Forschung geflossen: Polygnot habe die Halle ausgemalt ohne Honorar zu nehmen und zum Lohn dafür das attische Bürgerrecht erhalten. So stand es in den Malergeschichten des Artemon und Juba, so berichtet Plinius, so endlich Plutarch, und diesmal ist es mehr als blosse Combination. Ein fast gleichzeitiges Zeugnis bestätigt die Nachricht, wenn es nicht überhaupt ihre Quelle ist, das Distichon des Melanthios, das uns Plutarch bewahrt hat:

αὐτοῦ γὰρ δαπάναισι θεῶν ναοὺς ἀρογάν τε
Κεκροπίαν κόσμησ' ἡμιθέων ἀρεταῖς.

Unter den Tempeln verstanden die alten Kunstschriftsteller gewiss mit Recht das Anakeion und das Theseion [2]) Am attischen Markte kennen wir nur ein von Polygnot ausgemaltes Gebäude, die Poikile. Aber in dieser war ja das eine Bild von Mikon allein, das andere von demselben in Gemeinschaft mit Panainos gemalt. Streicht man die Schlacht bei Oinoe, so bleibt für Polygnot nur die Iliupersis. Allerdings hat dieser häufig, wenn nicht immer, Gehilfen herangezogen, für die Bilder in Plataiai einen sonst unbekannten, vielleicht einheimischen Maler Onasias, für das Anakeion und das Theseion den Mikon. Auch mag man sich immerhin vorstellen, dass er an den Entwürfen der Amazonomachie und der Marathonschlacht starken Anteil hatte, vielleicht auch bei der Ausführung nicht ganz unbeteiligt war, wie man denn speciell bei einer Figurengruppe in der Marathonschlacht seine Hand

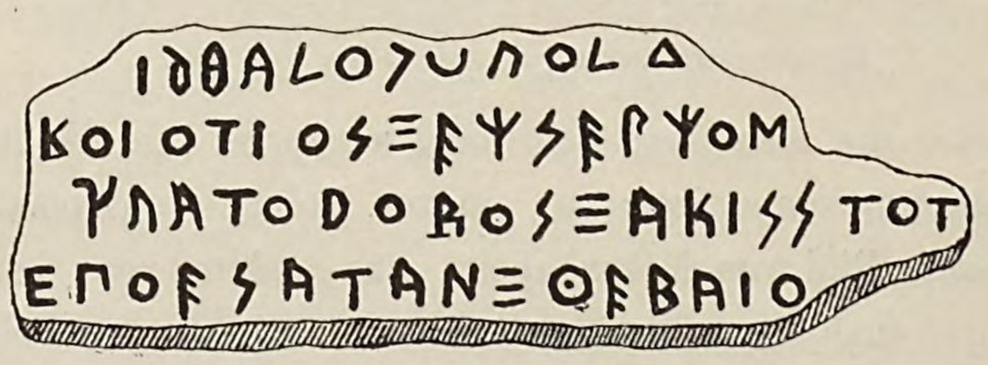
---

[1]) Es ist also ein Gedächtnisfehler, wenn Furtwängler Meisterwerke 64 von „häufigen Erwähnungen der drei Bilder“ spricht; nur für die Marathonschlacht trifft die Behauptung zu.

[2]) Ueber den Versuch von E. Curtius, bei Harpokration das handschriftliche *θησαυρῷ* zu halten, siehe unten.

zu erkennen glaubte, freilich eine bei Schülerwerken aller Zeiten wiederkehrende Erscheinung. Indessen dies alles rechtfertigt nicht, dass ihm der Hauptanteil an der Arbeit zugeschrieben wurde, wenn ihm in Wahrheit nur ein Drittel gehörte; und vollends der Ausdruck des Plinius XXXV 59 *hic et Athenis porticum quae Poecile vocatur gratuito (pinxit), cum partem eius Micon mercede pingeret* wäre doch recht seltsam, wenn Mikon in Wahrheit das Meiste gethan hätte. In Plataiai und im Anakeion hatte der Meister die eine, der Schüler die andere Hälfte gemalt. Sollte es in der bunten Halle nicht ähnlich gewesen sein? Sollte nicht die bisher herrenlose Schlacht bei Oinoe ebenfalls dem Polygnot zugesprochen werden müssen? Und wäre das nicht die einfachste und natürlichste Verteilung der Arbeit gewesen? Der Meister malt die Schlacht bei Oinoe, Mikon das im Winkel daran stofsende Bild, die Amazonomachie, und weiter malt der Meister die Iliupersis, der Gehilfe wieder das im Winkel anstossende Bild, die Marathonschlacht, wobei er sich diesmal mit Panainos in die Arbeit teilt.

Die Gründe, weshalb die Schlacht bei Oinoe den drei übrigen Bildern gleichzeitig sein muss, sind von mir bereits an anderer Stelle (Herm. XXV 912 f.) dargelegt worden. Ich halte sie auch heute noch für entscheidend, so unbequem es auch manchem sein mag, mit diesem verschollenen Sieg bei der Chronologie der Pentekontaetie rechnen zu müssen. Da sie aber bei Judeich a. a. O. Widerspruch gefunden haben und dieser Widerspruch, um von anderen zu schweigen, zu meinem Erstaunen von Furtwängler (Meisterwerke 64) gebilligt worden ist, so bin ich genötigt, sie hier nochmals zu recapitulieren. Jenen Sieg bei Oinoe hatten die Athener nicht allein, sondern im Bund mit Argos erfochten. Wir erfahren das durch Pausanias, der in seiner Periegese von Delphi (X 10, 3) die von den Argivern zum Andenken an diesen Sieg dorthin geweihte Statuengruppe erwähnt. Sie stellte die Sieben gegen Theben vor und war, wie Pausanias gewiss auf Grund der Künstlerinschrift berichtet, von Hypatodoros und Aristogeiton gefertigt. Dasselbe Künstlerpaar begegnet auf einer in Delphi gefundenen Inschrift, die von dem Weihgeschenk eines Orchomeniers herrührt.[3]) Ich setze die Abschrift Dodwells, in der sie uns allein erhalten ist, im Facsimile hierher:



Der ausgesprochen altertümliche Charakter wird keinem Kundigen entgehen. Man beachte vor allem die archaische Form des Epsilon mit verlängerter Hasta und geneigten Querstrichen, das eckige Beta, das in *Βοιώτιος* als Kappa, das geschwänzte Rho, das in *Ἀριστογείτων* gleichfalls als Kappa, das Pi, das in *Ὑπατόδωρος* als Lambda verlesen ist, ferner die Geminierung des Sigma in *Ἀριστογείτων* und endlich das dreimal wiederkehrende Interpunktions-Zeichen ⁝, das Dodwell, da er es für einen Buchstaben hielt, durch ≡ wiedergiebt. Angesichts dieser Inschrift ist es unmöglich, den Hypatodoros für

[3]) C I G 25, I G A 165, Loewy, Künstlerinschriften 101, Larfeld, *Sylloge inscr. Boeot.* 572.

denselben zu halten, den Plinius XXXIV 50 unter der 102. Olympiade anführt, es sei denn, dass bei diesem ein falscher chronologischer Ansatz vorliege. Vielmehr muss das Künstlerpaar in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts hinaufgerückt werden und zwar nach dem Schriftcharakter der Inschrift möglichst hoch. Dagegen wendet nun Judeich ein, dass Dodwells Abschrift für die Beurteilung des Schriftcharakters keine genügende Grundlage biete, dass für die Ansetzung der beiden Künstler ein weiter Spielraum bleibe und dass niemand sagen könne, wie oft und wie lange sie zusammen gearbeitet hätten. Keinen dieser Einwürfe kann ich gelten lassen. Dass Dodwell und seine Zeitgenossen den Schriftcharakter einer archaischen Inschrift modernisieren, ist öfters vorgekommen, aber dass sie eine jüngere Inschrift künstlich archaisieren und zwar so geschickt, dass sich gerade aus den Fehlern der Abschrift heraus das anschauliche Bild eines durchaus correcten altertümlichen Schriftcharakters gewinnen lässt, dafür Belege beizubringen, dürfte schwer fallen, und an sich wahrscheinlich ist es gewiss nicht. Ein weiter Spielraum für die Ansetzung der Inschrift bleibt allerdings, aber nur nach oben hin, nicht nach unten. Ganz unbedenklich können wir sie bis an den Anfang des fünften Jahrhunderts hinauf, unter 450 hinab aber gewiss nicht rücken. Und selbst wenn wir dieses Jahr, den denkbar spätesten und kaum mehr zulässigen Ansatz annehmen, so können doch unmöglich beide Künstler zur Zeit des korinthischen Krieges, wohin Judeich nach dem Vorgang von Brunn und Köhler die Schlacht von Oinoe verweist, noch thätig gewesen sein, selbst wenn sie ihr ganzes Leben zusammen gearbeitet hätten, wogegen ich nicht das geringste einzuwenden habe. Andererseits aber wüsste ich nicht, was der Annahme im Wege stünde, dass Hypatodoros und Aristogeiton um 490 das Weihgeschenk für jenen Orchomenier und um 460 die Gruppe der Sieben für die Argiver gearbeitet hätten. Das Schweigen des Thukydides, auf das Judeich, ohne meine a. a. O. S. 421 gegebene Erklärung zu berücksichtigen, so grosses Gewicht legt, kann gegenüber dem inschriftlichen Zeugniss, das mittelbar auch die Schlacht bei Oinoe chronologisch fixiert, nicht in Betracht kommen. So bliebe nur noch der Ausweg, Aristogeiton und Hypatodoros zu verdoppeln und das Künstlerpaar der Dodwellschen Inschrift von den Verfertigern der Gruppe zu unterscheiden. Bis jetzt hat sich meines Wissens nach niemand zu diesem äussersten Streich wissenschaftlicher Verzweiflung entschliessen können. Vielleicht thut es jemand in Zukunft; er vergesse dann aber nicht sich auch mit der Thatsache abzufinden, dass abgesehen von allem anderen die unmittelbare Nachbarschaft des athenischen Weihgeschenkes für Marathon[4]) (Paus. X 10, 1) auch für die argivische Gruppe die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts als Aufstellungszeit verbürgt.

---

[4]) Furtwänglers Zweifel an der Urheberschaft des Pheidias (Meisterwerke 55) ist durchaus ungerechtfertigt. Das Schweigen des Plinius kann bei der Arbeitsweise dieses Autors und bei der Beschaffenheit unserer Ueberlieferung nicht das Geringste beweisen. Dass auf der Basis der Künstlername stand, ist nach Analogie der überwiegenden Mehrzahl der Fälle durchaus wahrscheinlich. Die Sache liegt hier ganz anders, wie bei den olympischen Giebelgruppen. Wenn nun Pausanias sagt: *τοὺς μὲν δὴ κατειλεγμένους Φειδίας ἐποίησε καὶ ἀληθεῖ λόγῳ δεκάτη καὶ οὗτοι τῆς μάχης εἰσίν*, so darf man einer so bestimmten Angabe um so weniger den Glauben versagen, als sie deutlich auf die im Anfang des Capitels paraphrasierte Weihinschrift Bezug nimmt. Dass Pheidias schon so bald nach 490 tätig gewesen sein soll, ist freilich eine Schwierigkeit, namentlich wenn man wie Furtwängler seine Lebenszeit noch weit über 437 hinab auszudehnen sich bemüht. Ich halte nun keineswegs dafür, dass die delphische Gruppe unmittelbar nach 490 ausgeführt war, nicht einmal beschlossen

Vor dem Alter der Inschrift hat denn auch Furtwängler den gebührenden Respect. Auch er erkennt an, dass die Gruppe des Hypatodoros und Aristogeiton ein älteres Werk sei. Aber er sucht sich der chronologischen Folgerung für die Poikile dadurch zu entziehen, dass er die Beziehung der delphischen Gruppe zu Oinoe in Abrede stellt. Die Sache würde sich nach ihm folgendermassen verhalten: Wie Pausanias die benachbarte Gruppe der Epigonen nur vermutungsweise mit der Schlacht von Oinoe in Verbindung bringt, so hätten seine argivischen Gewährsmänner — *ὡς αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσιν* — mit der Gruppe der Sieben dasselbe gethan; die Inschrift habe, wie gewöhnlich im fünften Jahrhundert, keine nähere Angabe enthalten — also, wenn ich recht verstehe, einfach *ἀπὸ τῶν πολεμίων* gelautet. Die Hypothese der Argiver sei aber falsch, und vielleicht habe gerade das Bild in der Poikile dazu den Anlass gegeben. Denn dieses habe in der That eine bei Oinoe geschlagene Schlacht dargestellt, die jedoch ins vierte Jahrhundert falle. Somit wäre die delphische Gruppe nach Furtwänglers Annahme für einen nicht mehr zu ermittelnden Sieg geweiht gewesen, den die Argiver in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts erfochten haben müssten — aber doch im Bunde mit den Athenern erfochten haben müssten? oder soll auch das pure argivische Hypothese gewesen sein? Aber jede Hypothese bedarf doch irgend welches, wenn auch noch so schwachen Anhaltes. Die Gruppe selbst bot keinen; denn sie enthielt lediglich argivische Heroen, keinen einzigen attischen. Und doch bildet die Bundesgenossenschaft mit Athen die Voraussetzung für die Beziehung auf Oinoe. Wenn aber die Athener in der Weihinschrift als Bundesgenossen der Argiver genannt waren, so muss der Sieg, der die Veranlassung zur Weihung der Gruppe war, in die Zeit des attisch-argivischen Bündnisses fallen — also genau dahin, wohin ich die Schlacht bei Oinoe setze. An dem historischen Factum wird nichts geändert, nur den Ort der Schlacht würden wir nicht kennen. Wir hätten dann zwei, in der historischen Ueberlieferung vollständig ausgefallene, von den Zeitgenossen in ihrer politischen Tragweite gewaltig überschätzte kriegerische Ereignisse zu verzeichnen, jene anonyme Schlacht aus der Pentekontaetie und die Schlacht bei Oinoe aus dem korinthischen Krieg! Und merkwürdiger Weise wären beide von den verbündeten Athenern und Argivern gegen die Lakedämonier geschlagen worden!

Aber haben wir denn wirklich ein Recht, die Beziehung der delphischen Gruppe zu Oinoe in Abrede zu stellen? *οὗτοι μὲν δὴ Ὑπατοδώρου καὶ Ἀριστογείτονός εἰσιν ἔργα, καὶ ἐποίησαν σφᾶς, ὡς αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσιν ἀπὸ τῆς νίκης, ἥντινα ἐν Οἰνόῃ τῇ Ἀργείᾳ αὐτοί τε καὶ Ἀθηναίων ἐπίκουροι Λακεδαιμονίους ἐνίκησαν*, so schliesst Pausanias die Besprechung der Gruppe der Sieben und wendet sich dann zu der benachbarten der Epigonen, deren Künstler er nicht kennt, mit folgenden Worten:

---

braucht sie damals zu sein. Wie lebendig noch dreissig Jahre später die Erinnerung an Marathon war, zeigt eben das Gemälde in der Poikile; wie lebendig sie blieb, zeigen die Komiker und die Redner. Auch nach Plataiai, wo ja die Herstellung der Siegesdenkmäler für die Perserkriege erst in grofsem Mafsstab beginnt, kann die Gruppe noch beschlossen sein und, war sie es früher, so konnte sich die Ausführung aus uns unbekannten Gründen verzögern. Auch Furtwängler ist in der Anmerkung seiner Sache nicht mehr so sicher wie im Text; er rechnet da sogar mit der Möglichkeit, dass die Gruppe in die Zeit der Parthenos gehöre. Hält man aber, wie er im Texte thut, an der Entstehung gleich nach 490 unbedingt fest, so muss man den Schluss ziehen, dass Pheidias die Gruppe als 20jähriger, die Parthenos als 70jähriger gearbeitet habe, das Zeugnis des Pausanias aber hat man in jedem Falle unbedingt gelten zu lassen.

ἀπὸ δὲ τοῦ αὐτοῦ, ἐμοὶ δοκεῖν, ἔργου καὶ τοὺς Ἐπιγόνους ὑπὸ Ἑλλήνων καλουμένους ἀνέθεσαν οἱ Ἀργεῖοι. Die zweite Gruppe scheint demnach weder Künstler- noch Weihinschrift getragen zu haben oder beide waren zerstört oder unleserlich geworden. Dass hingegen die Angabe über die Künstler der ersten Gruppe der Inschrift entnommen ist, wird niemand ernsthaft bestreiten wollen. Nun hatte ich (Herm. XXV 913) vermutet, dass ebenso die als argivische Tradition bezeichnete Angabe über die Veranlassung der Stiftung aus der Weihinschrift stamme. Hiergegen wendet Furtwängler ein, dass in genau analoger Weise bei der Nike des Paionios *ἐμοὶ δοκεῖν* und *Μεσσήνιοι αὐτοὶ λέγουσιν* gegenüberständen und dort doch auch die Tradition der Messenier nicht urkundlich belegt, sondern reine Hypothese sei. So genau analog ist der Fall nun gerade nicht; denn bei der Nike handelt es sich um zwei auf dasselbe Bildwerk bezügliche, sich gegenseitig ausschliessende Vermutungen; bei der delphischen Gruppe würde eine traditionelle Vermutung von einem Bildwerk auf ein zweites übertragen sein. Aber selbstverständlich ist es mir nicht eingefallen, in allen den Fällen, wo Pausanias eine wirkliche oder angebliche Tradition, mit *Ἀργεῖοι Μεσσήνιοι Ἀθηναῖοι λέγουσιν* einführt, eine inschriftliche Quelle anzunehmen. Indessen bei dem delphischen Weihgeschenk liegt die Sache doch ganz anders; da weisen eben Inhalt und Fassung der Angabe auf eine Inschrift und zwar auf eine metrische hin, vor allem die Worte *Ἀθηναίων ἐπίκουροι,* die jetzt unverständlich und incorrect sind, aber sich vollständig befriedigend erklären, wenn man annimmt, dass Pausanias ein in der Inschrift stehendes *Ἀργείων καὶ Ἀθηναίων ἐπικούρων* missverstanden habe. Sollen nun wirklich die Argiver oder soll ein antiker Kunstschriftsteller die in der Inschrift fehlende Ortsangabe lediglich auf Grund des Poikile-Bildes zugesetzt haben? Mich däucht, einem Mann von solcher Combinationsgabe würde dann auch der zeitliche Abstand zwischen dem Poikile-Bild und der delphischen Gruppe, wenn ein solcher wirklich bestanden hätte, nicht entgangen sein. Die Annahme aber, dass der Name der Schlacht gefehlt habe, ist um so weniger gerechtfertigt, als uns die fast gleichzeitige Weihinschrift des Schildes von Tanagra den Beweis liefert, dass die Nennung des Schlachtortes keineswegs etwas Unerhörtes war.

Die delphische Gruppe lässt sich also von der Schlacht von Oinoe schlechterdings nicht trennen. Mit scheinbar grösserer Berechtigung hätte die Frage aufgeworfen werden können, ob denn die Beziehung des Schlachtenbildes in der Poikile so über allen Zweifel sicher stehe. Eine General-Inschrift wie *ἡ ἐν Οἰνόῃ μάχη* wird man schwerlich annehmen wollen. Woher also kannte man den Namen dieser in der historischen Tradition so völlig verschollenen Schlacht? Die Antwort ist leicht zu geben. Wie in der Marathonschlacht der Heros Marathon, so wird hier die Nymphe Oinoe als Localgottheit dargestellt und durch eine Inschrift bezeichnet gewesen sein. Ein Gleiches hat bekanntlich schon früher A. Schäfer (Histor. Aufs. 43) angenommen, diese richtige Voraussetzung aber mit der unhaltbaren Hypothese verknüpft, dass das Gemälde nur irrtümlich auf eine historische Begebenheit bezogen worden sei, in Wahrheit aber den Kampf der Athener gegen Eurystheus zum Schutz der Herakliden beim attischen Oinoe dargestellt habe. Die Authenticität des Ereignisses wird aber gerade durch die argivische Gruppe garantiert.[5])

[5]) Vgl. Wachsmuth Stadt Athen II 520, dem ich in dem Resultat vollständig, nicht aber in der Beweisführung beistimmen kann. Denn das von ihm hauptsächlich gegen Schäfer geltend gemachte Argument, dass auf den Poikile-Bildern keine Beischriften angebracht gewesen seien, wird sich uns unten als irrtümlich erweisen.

Aber auch Wilamowitz hat der Schlacht bei Oinoe in seiner Skizze der Pentekontaetie (Athen und Aristoteles II 301) keinen Platz gegönnt. Und doch lässt sie sich gerade in das von ihm entworfene Schema ohne jede Schwierigkeit einfügen, und wir gewinnen sogar statt des fünfjährigen Spielraumes, den wir früher lassen mussten, auf Grund der von Wilamowitz berichtigten Chronologie eine genaue zeitliche Fixierung. Denn wenn einerseits das Bündnis mit Argos, das die Voraussetzung für die Schlacht bildet, in das Frühjahr 460 fällt und andererseits das Jahr 458 durch die CIA I 433 registrierten Waffenthaten, unter denen Oinoe fehlt, besetzt ist, so bleibt für dieses nur der Sommer 460 oder das Frühjahr 459, vor der Eroberung von Naupaktos, übrig. In jener Zeit war die Hauptmacht Spartas vor Ithome engagiert. Es kann sich also nur um einen kecken Handstreich handeln, den die Lacedämonier mit einer detachierten Truppe gegen die Stadt Argos unternahmen. Die schleunige Hilfeleistung der Athener macht den Anschlag zu nichte; die Spartaner, auf eine längere Kriegführung in Argos nicht vorbereitet, ziehen sich zurück. An sich ist der Vorgang auch noch im Frühjahr 459 denkbar, aber die grössere Wahrscheinlichkeit spricht doch für den Sommer 460 unmittelbar nach dem Abschluss des Bündnisses zwischen Argos und Athen. Die Ausmalung der Halle kann dann schon in der zweiten Hälfte des Jahres 460 begonnen haben und 457, als die Schlacht bei Tanagra geschlagen wurde, beendet gewesen sein. Sie fällt dann allerdings in die Zeit von Kimons Verbannung. Hingegen muss der Bau zu einer Zeit begonnen und vollendet worden sein, als Kimon noch in Athen weilte und die Leitung der Politik in Händen hatte. Man kann fragen, ob die Absicht, die Halle mit Wandgemälden zu schmücken, von Anfang an bestand, und ob nicht zwischen der Vollendung des Baues und dem Beginn der Ausmalung ein längerer Zwischenraum lag; und der Ausdruck des Plutarch Kim. 4 *ἐν τῇ Πεισιανακτείῳ τότε καλουμένῃ, Ποικίλῃ δὲ νῦν στοᾷ,* der gleichermassen bei Diogenes Laertius VII 1, 5, in den Scholien zu Aischines III 184 und Demosthenes XX 112, bei Suidas v. *Ζήνων* und *Πεισιανάκτειος στοά* und Tzetzes An. Oxon. IV 21 wiederkehrt, könnte darauf führen, die letztere Frage zu bejahen. Indessen liegt es mir fern, auf diese Stellen ein allzu grosses Gewicht zu legen. Bei dem Schwanken der antiken Terminologie können beide Bezeichnungen sehr wohl nebeneinander bestanden haben. Ich habe aber die Frage deshalb aufgeworfen, weil es nicht unwichtig scheinen kann festzustellen, in welchem Verhältnis Kimons Schwager, Peisianax, zu der Schöpfung der Gemälde steht. Da die Halle seinen Namen trug, hat man mit Recht geschlossen, dass er die Kosten des Baues bestritten habe;[6]) der Fall ist ganz so, wie bei dem Leonidaion in Olympia. Aber die Ausmalung könnte von Staats wegen geschehen, die Honorierung des Mikon und vielleicht auch des Panainos aus Staatsmitteln erfolgt sein, wie ja Polygnot zum Lohn das attische Bürgerrecht erhielt. Indessen kommt hierauf viel weniger an, als es anfänglich scheinen mag; denn dass Kimons Freunde auf jeden Fall bei der Wahl der Stoffe ihre Hand im Spiele hatten, ist unverkennbar. Aber eben hierin liegt nun eine Schwierigkeit, die ich mir nie verhehlt habe und auch bei Furtwängler mit Recht hervorgehoben finde. Gewiss, es ist befremdlich, dass gerade während Kimons Verbannung drei Bilder geschaffen wurden,

[6]) So treffend Wachsmuth (Stadt Athen II 501), dem Furtwängler (Meisterwerke 56 A. 4) mit Recht beistimmt. Meine frühere Vermutung, dass Peisianax der Vorsitzende der Baucommission gewesen sei, nehme ich hiermit ausdrücklich zurück.

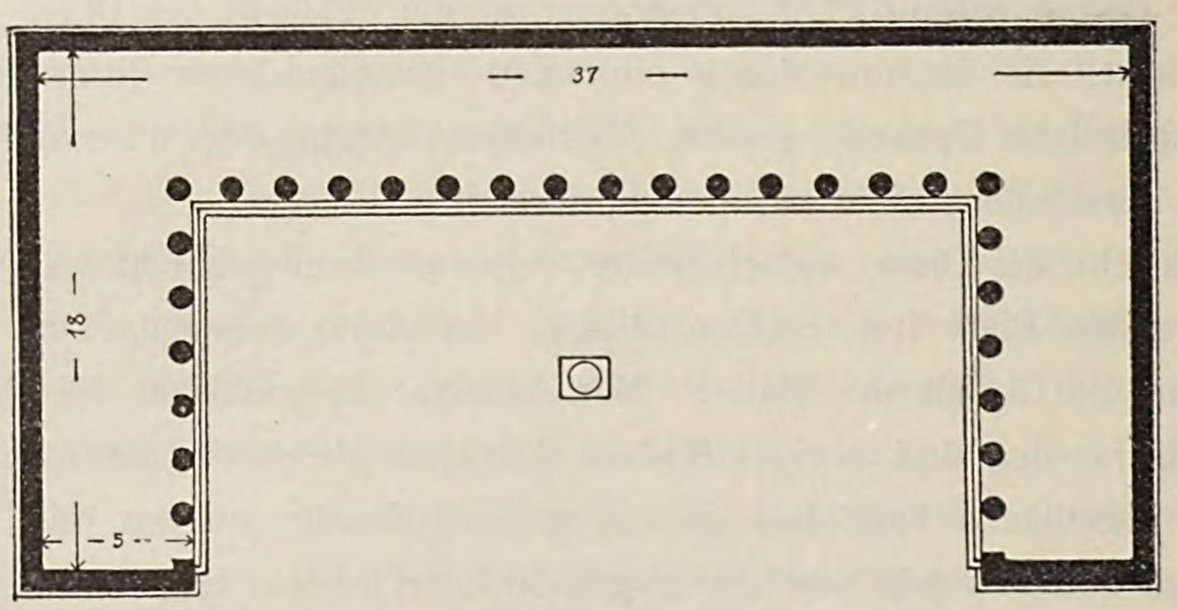
die, wie später des Näheren zu zeigen sein wird, theils offen, theils leicht verschleiert die Thaten dieses Staatsmannes und die seines Vaters verherrlichten und dass diesen dreien ein viertes zugesellt und durch künstlerische Symmetrie mit ihnen verklammert wurde, das im schroffsten Gegensatz dazu ein Ereignis darstellte, das die unmittelbare Folge der antikimonischen Politik war. Aber das Befremdliche, weil wir es nicht erklären können, zu eliminieren, haben wir noch lange kein Recht. Wer wollte sich vermessen, die verschlungenen Fäden des damaligen politischen Lebens in Athen zu entwirren? Wer will sagen, ob wir es nicht mit einem berechneten Vorgehen der Kimonischen Partei zu thun haben, die, indem sie der überwallenden Stimmung des Tages durch die bildliche Verherrlichung jenes ersten Sieges über Sparta Rechnung trug, sich gerade dadurch das Recht erwerben wollte, die Verdienste der Philaiden theils in mythischer Verkleidung theils im verklärten Abbild dem Volke vorzuführen, um so die Erinnerung an den Verbannten wachzuhalten und mit vorsichtiger Hand seine Rehabilitierung vorzubereiten? Vor allem aber gilt es, sich vor Verdunkelung des Thatbestandes zu hüten. Nicht auf Grund willkürlicher Hypothesen ist die Schlacht bei Oinoe als ein Ereignis der Pentekontaetie eingesetzt, sie ist uns durch eine Kette einwandsfreier litterarischer Zeugnisse, zu denen sich eine inschriftliche Urkunde gesellt, überliefert. Sache der Wissenschaft ist es, sich mit dieser Ueberlieferung abzufinden, nicht sie zu ignorieren.[7])

Dass die Schlacht bei Oinoe auf einer der Seitenwände angebracht war, sagt Pausanias ausdrücklich, während er als Platz des zweiten Bildes, der Amazonomachie, die Mittelwand angiebt. Was folgt hieraus für die Gestalt der Halle? Man beachte: die Schlacht bei Oinoe muss nach der Schilderung des Pausanias den drei übrigen Bildern durchaus gleichartig gewesen, auch in dem allerdings, wie ich hoffe, abgethanen Fall, dass sie ein späterer Zusatz gewesen wäre. Die Höhenverhältnisse müssen dieselben gewesen sein und der Gegenstand erforderte eine ansehnliche Ausdehnung in der Breite. Man wird also zunächst zu dem Schluss verführt, dass die Halle von einer bedeutenden Tiefe gewesen sein müsse. Befand sich, was ich nach wie vor für das Wahrscheinlichste halten muss, die Marathonschlacht auf der zweiten Seitenwand, so würde die Halle etwa doppelt so lang als tief gewesen sein; wäre sie aber, wie die herrschende Ansicht will, mit Iliupersis und Amazonenschlacht auf der Mittelwand angebracht gewesen, so verhielte sich die Länge zur Tiefe wie 3 : 1. Beide Verhältnisse sind gleich unwahrscheinlich, um nicht zu sagen, unmöglich. Auf dem Marktplane in Curtius Stadtgeschichte S. 171 hat die Halle 70 Meter Länge bei 15 Meter Tiefe; eine solche Tiefe aber würde, falls nicht hinter der offenen Halle geschlossene Gemächer, wie bei der Attalosstoa, angenommen sind, eine doppelte innere Säulenstellung involvieren.

---

[7]) „Die Schlacht bei Marathon ward zum „Mythos“ — so würden wir sagen: ein Athener aber könnte sich so nicht ausdrücken: Geschichte waren ihm ja auch die Thaten des Theseus. Mit ihnen ward Marathon auf dieselbe Stufe gestellt. — Keinen anderen Sieg würde man zu Kimons Zeit neben den Kämpfen der Heroen dargestellt haben. Schon deshalb kann die Schlacht bei Oinoe, die Pausanias in der Stoa Poikile sah, unmöglich, wie man neulich hat beweisen wollen, eine Schlacht der Pentekontaetie sein.“ Diese seltsame Art wissenschaftlicher Argumentation, die ich meinen Lesern nicht vorenthalten wollte, hat F. Koepp der Berliner Archäologischen Gesellschaft am letzten Winckelmannsfeste geboten, s. Arch. Anz. 1895 S. 22 f.

Auf diesem Wege kommt man nicht weiter. Prüfen wir also die übrigen Zeugnisse, die zuletzt Wachsmuth, Stadt Athen II S. 492 ff. S. 495 ff. mit Umsicht und Scharfsinn behandelt hat. Von hervorragender Wichtigkeit ist die Inschrift CIA II 778, nach der die Halle — ob in einem vereinzelten Falle oder öfter, ist gleichgültig — als Gerichtslokal gedient hat. Es ist zwar nur ein mittlerer Gerichtshof, der hier gesessen hat; 499 Mitglieder bilden das Kollegium. Aber selbst bei dieser geringen Anzahl lässt sich die Führung der Verhandlung in einer langgestreckten Halle schwer denken. Wie sollen die Richter, in dem nach Abrechnung der vordern Säulenreihe und der Hinterwand verbleibenden Raum von 13 Meter Tiefe placiert gewesen sein, zumal wenn dieser durch eine doppelte innere Säulenreihe noch wesentlich verengt war? Wo sollen die Redner gestanden haben? Wo die Stimmurnen? Ganz anders stellt sich die Sache, wenn man sich die Halle mit vorspringenden Seitenflügeln denkt, wie es die beifolgende Skizze, die Reinhold Herold für mich zu entwerfen die Güte gehabt hat, veranschaulichen will. Wir haben dabei die denkbar kleinste Länge der Mittelwand, wie sie sich



bei einer Bildhöhe von 3,60 Meter ergeben würde, zu Grunde gelegt. Ich werde in einem späteren Abschnitt den Nachweis führen, dass in Wahrheit die Höhe der Gemälde und somit auch ihre Breite beträchtlich grösser war und folglich auch die Halle und der von ihr umschlossene Raum weit grössere Verhältnisse hatten. Im gegenwärtigen Stadium der Untersuchung bin ich aber absichtlich von der für meinen Lösungsvorschlag möglichst ungünstigen Voraussetzung ausgegangen. Genügt er auch so den durch die litterarischen Zeugnisse gestellten Bedingungen, so ist die Gewähr für seine Richtigkeit um so grösser. Denkt man sich also bei dem vorausgesetzten Grundriss die Flügel durch hölzerne Schranken verbunden, so war ein umfriedigter Platz geschaffen, der für eine Gerichtsverhandlung selbst bei diesen kleinen Verhältnissen ausreichenden Raum bot. Die Halle braucht nicht mehr als eine Tiefe von etwa 5 Meter gehabt zu haben; eine einzige Säulenstellung war vollständig ausreichend.

Lassen sich nun die übrigen Nachrichten mit einer solchen Gestalt der Halle vereinigen? Ich glaube, ja. Ein besonders anschauliches Situationsbild giebt Lukian *Ζεὺς τραγῳδ.* 16. Zeus erzählt, wie er in seine Wolke gehüllt den Kerameikos durchwandert und das Treiben der Athener beobachtet: *ἐπεὶ δὲ . . . . . γίγνομαι καὶ κατὰ τὴν Ποικίλην, ὁρῶ πλῆθος ἀνθρώπων πάμπολυ ξυνεστηκός, ἐνίους μὲν ἔνδον ἐν αὐτῇ τῇ στοᾷ, πολλοὺς δὲ ἐν τῷ ὑπαιθρίῳ, καί τινας βοῶντας καὶ διατεινομένους ἐπὶ τῶν θάκων καθημένους.* Deutlich wird hier der offene Raum (*τὸ ὑπαίθριον*) mit zur

Stoa im weiteren Sinne gerechnet und die Stoa im engeren Sinne (*αὐτὴ ἡ στοά*) besonders hervorgehoben. Dass dies weit besser passt, wenn das *ὑπαίθριον* von der Stoa an drei Seiten umschlossen war, als wenn darunter der anstossende Teil des Marktes verstanden wird, leuchtet ein. In dem geräumigen Hof drängt und stösst sich die Menge, in der Wandelhalle sind nur wenige. Die Steinsessel, auf denen die streitenden Philosophen, der Epikureer Damis und der Stoiker Timokles, sitzen, stehen nicht in der Halle, sondern davor, das zeigt die Reihenfolge der Schilderung: vermutlich befanden sie sich am Fuss der Stufen. Ein solcher von drei Seiten umschlossener und dem eigentlichen Markttreiben entrückter Raum war natürlich für Schaustellungen besonders geeignet; bildete doch die Halle einen äusserst bequemen natürlichen Platz für die Zuschauer; kein Wunder, dass ihn in der Kaiserzeit die *θαυματοποιοί* für ihre Darstellungen wählten (Apuleius *Met.* I 4). Aber auch zu einer ernsten und weihevollen Handlung diente die Stoa; hier formierte sich die eleusinische Festprozession und auf den Stufen des Krepidoma stehend, hielt der Hierophant die *πρόρρησις*, die Weihrede, die Unbefugte hinwegwies.[8]) Wie viel besser hierzu ein terminierter Raum als ein Teil des offenen Marktes geeignet war, braucht kaum gesagt zu werden. Auch die Nachricht des Diogenes Laertius, dass die Opfer der Dreissig[9]) in dieser Stoa hingerichtet worden seien, verliert bei der vorausgesetzten Gestalt der Halle ihre Auffälligkeit; für Massenhinrichtungen dieser Art reichte eben das benachbarte Staatsgefängnis nicht aus. Man hat also nicht nötig mit Wachsmuth (Stadt Athen II 946) zu der Annahme seine Zuflucht zu nehmen, dass nur das Gerichtsverfahren und nicht auch die Urteilsvollstreckung in der Poikile stattgefunden habe. Das Richtige hatte übrigens im wesentlichen schon Keil gesehen (Rh. Mus. XVIII 53).

Auch die zweite oft besprochene Laertiusstelle VII 14[10]) wird nun, wie mir scheint, verständlich; ja sie giebt uns neben der Lukianstelle das anschaulichste Bild von der Oertlichkeit, und das ist um so bedeutsamer, als sie anerkanntermassen auf einen ausgezeichneten Kenner Athens, Antigonos von Karystos zurückgeht.[11]) Es heisst dort von Zenon: *ἐξέκλινε δέ, φασί, καὶ τὸ πολυδημῶδες, ὡς ἐπ' ἄκρου καθίζεσθαι τοῦ βάθρου, κερδαίνων τὸ γοῦν ἕτερον μέρος τῆς ἐνοχλήσεως. οὐ μὴν οὐδὲ μετὰ πλειόνων τῶν δύο ἢ τριῶν περιεπάτει . . . . . πλειόνων τε περιστάντων αὐτόν, δείξας ἐν τῇ στοᾷ κατ' ἄκρου τὸ ξύλινον περιφερὲς τοῦ βωμοῦ ἔφη 'τοῦτό ποτ' ἐν μέσῳ ἔκειτο, διὰ δὲ τὸ ἐμποδίζειν ἰδίᾳ ἐτέθη· καὶ ὑμεῖς οὖν ἐκ τοῦ μέσου βαστάσαντες αὐτοὺς ἧττον ἡμῖν ἐνοχλήσετε.'* Wenn Zenon in der Wandelhalle sich erging, liess er sich nur von zweien oder dreien begleiten, meistens aber sass er auf der obersten Stufe des Krepidoma, also das Gesicht dem *ὑπαίθριον* zugekehrt. So konnten lästige Neugierige nur von einer Seite, nämlich vom *ὑπαίθριον* her, sich um ihn sammeln. Als aber doch einmal eine grössere Schar Zudringlicher ihn umdrängte, da wies er von oben auf die bei Seite gestellten Holzschranken des Altars, die früher den Verkehr beengt hatten, und ersuchte die Umstehenden, sich

[8]) Schol. Arist. Ran. 369 *παρὰ τὴν τοῦ ἱεροφάντου καὶ δᾳδούχου πρόρρησιν τὴν ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ.*

[9]) VII 5 *ἐπὶ γὰρ τῶν τριάκοντα τῶν πολιτῶν πρὸς τοῖς χιλίοις τετρακόσιοι ἀνῄρηντο ἐν αὐτῷ.* Aristoteles *πολ. Ἀθην.* 35 spricht von 1500, ohne jedoch den Ort der Hinrichtung anzugeben.

[10]) Köhler, Rh. Mus. XXXIX 297; Wachsmuth a. a. O. 442 A. 5.

[11]) Vgl. von Wilamowitz Antigonos von Karystos S. 117.

gleichfalls beiseite zu begeben. Es ist sehr begreiflich, dass Köhler an dem Altar, den man bisher allgemein in der Halle selbst gesucht hat, Anstoss nahm; der Rauch der Opfer wäre auch den Malereien nicht eben zuträglich gewesen. Aber sein Versuch *βωμοῦ* in *βάθρου* zu ändern und das *ξύλινον περιφερές* als eine hölzerne Schranke zu verstehen, die ursprünglich die Stufen der Poikile abschloss, scheint mir, so bestechend er beim ersten Anblick ist, doch von Wachsmuth mit triftigen Gründen widerlegt zu sein. Die Sache gewinnt sofort ein anderes Gesicht, wenn wir uns den Altar nicht in der Halle selbst, sondern in der Mitte des *ὑπαίθριον* aufgestellt denken. Ein angemessenerer Platz konnte gar nicht gefunden werden; die hölzerne Umfriedigung, die Wachsmuth treffend den *θριγκοί* oder *περισχοινίσματα* gleichsetzt, war zu Zenons Zeit (ob endgültig oder vielleicht nur für gewisse Zeiten, ist einerlei) entfernt und irgendwo an die Stufen der Halle angelehnt. Das war immer noch *ἐν τῇ στοᾷ*, da diese im weiteren Sinne auch des *ὑπαίθριον* mit umfasste. So konnte der auf der obersten Stufe sitzende Zenon allerdings aus der Höhe (*κατ' ἄκρου*) auf sie zeigen und Wachsmuths Aenderung *κατ' ἄκρον* wird überflüssig.

Ob dieser für die bunte Halle zurückgewonnene Altar mit einem der anderweitig bekannten Marktaltäre identisch ist, lässt sich zwar mit Sicherheit nicht entscheiden, aber ausserordentlich nahe liegt es jedenfalls an den des Zeus *Ἀγοραῖος* zu denken, zumal die alte Erzstatue des unter dem Archon Kebris geweihten Hermes *Ἀγοραῖος*[12]) unmittelbar neben der Halle stand. Die auf jeden Fall problematische Identificierung mit dem Altar des *Ἔλεος* kann an sich dabei sehr wohl bestehen bleiben; denn Statius Theb. XII 481 giebt doch sicherlich ein phantastisches Bild der Heroenzeit, nicht des Zustandes in der Kaiserperiode.

Die litterarischen Zeugnisse haben also die Anschauung, die wir uns von der Form der Halle nach der Disposition der Wandgemälde bilden mussten, durchaus bestätigt. Wer nun vom Markte kommend diese Halle betrat, der fand in dem einen Flügel — sagen wir zunächst ohne weiteren Beweis dem zu seiner Rechten — die Schlacht bei Oinoe, dann folgten auf der Mittelwand rechts der Amazonenkampf des Mikon, links die Iliupersis des Polygnot.

Von dem ersten Bilde wissen wir nur was Pausanias berichtet; die Schlacht war in ihrem ersten Stadium dargestellt, also grosse geschlossene Kämpferreihen, wie auf den korinthischen Vasen[13]),

---

[12]) Es ist gar kein Grund anzunehmen, dass das Original in den Perserkriegen fortgeschleppt und durch eine Kopie ersetzt worden sei, was Wilamowitz (Herm. XXI 600 A. 2.), dem wir die Rettung des Archon Kebris verdanken, als Möglichkeit, Wachsmuth a. a. O. II S. 931 mit grosser Bestimmtheit ausspricht. Die auch von Wachsmuth getheilte Vorstellung, als ob es „im späteren Athen mit Ausnahme von ein paar alten Tempelbildern, wie der Polias und dem Dionysos Eleuthereus, keine öffentlich aufgestellte Statue gegeben habe, die aus der vorpersischen Zeit stammte“ (Michaelis Herm. XXI 494), wird durch die Athena des Endoios und den Herakles Alexikakos des Hageladas sattsam widerlegt. Denn an dem vorpersischen Ursprung letzterer Statue muss ich heute wie früher (Bild und Lied S. 39 f.) festhalten; nur betrachte ich sie jetzt für bedeutend älter als 500; denn seit ich die olympische Praxiteles-Basis im Original kenne, weiss ich, dass ich Hageladas noch viel zu spät angesetzt habe.

[13]) Publiziert sind freilich nur die Vasen die den Ansturm der einen Partei zeigen (Gerhard, Auserl. Vasen 258); die auch kunsthistorisch ausserordentlich wichtige spätkorinthische Vase Chigi, die den Zusammenstoss zweier feindlichen

dem sog. Nereiden-Monument von Xanthos und dem Fries von Gjölbaschi. Dass auch die Nymphe Oinoa als Lokalgöttin dargestellt war, ist bereits oben S. 7 vermutet worden, und so mögen auch andere Gottheiten hohen und niedrigen Grades als Zuschauer nicht gefehlt haben. Nachbildungen sind keine bekannt, es sei denn, dass die betreffenden Gruppen der genannten Friese von Xanthos und Gjölbaschi unter dem Einflusse dieses Gemäldes stehen.

Dagegen hat das zweite Bild auf die gleichzeitige Vasenmalerei ausserordentlich stark eingewirkt, und Benndorf hat auch in der Amazonenschlacht des Frieses von Gjölbaschi mit Recht seine Spuren gefunden. Die grundlegende Untersuchung von Klügmann (Amazonen S. 46 ff.) ist durch ihn wesentlich vertieft und erweitert worden (Gjölbaschi S. 138). Um so mehr kann ich mich hier auf eine kurze Rekapitulation der ziemlich allgemein recipierten Resultate beschränken. Dass die Amazonen beritten waren, lehrt die Aristophanesstelle, dass sie, wenn nicht alle, so doch zum Teil orientalisches Kostüm trugen, hat man aus den Vasen mit Recht geschlossen. Aus eben diesen Vasen ist ersichtlich, was übrigens schon in der Natur der Sache liegt, dass die Komposition in einzelne Kampfgruppen zerlegt war. Der Kampfplatz war eine Hügelgegend, wie sie das polygnotische Kompositionsprinzip forderte und wie wir sie auch auf dem Schild der Parthenos und der bekannten Cumaner Vase finden. Dass das Local das Pnyxgebirge war, also die Belagerung Athens durch die Amazonen und nicht die Fahrt des Theseus ins Amazonenland dargestellt war, scheint aus den Worten des Pausanias *φθαρείσης σφίσι τῆς στρατιᾶς, ἣν ἐπ' Ἀθήνας ἔστειλαν* indirekt hervorzugehen: im anderen Falle wäre überdies nicht Theseus, sondern Herakles die Hauptfigur gewesen. Die hochberühmte und noch auf einem römischen Sarkophag II 79 nachgebildete Gruppe von Theseus und der Amazonenkönigin wird man sich am liebsten als Centrum der Komposition denken. Phorbas, der Waffenmeister des Theseus, der auf dem schönen Krater der Ermitage (*Mon. d. Inst.* VIII 44, Benndorf a. a. O. S. 136 Fig. 127) seinem Zögling sekundiert, wird auch bei Mikon in dessen unmittelbarer Nähe dargestellt gewesen sein. Dieselbe Gruppe kehrt etwas variirt auch auf der berühmten Ruveser Amazonen-Vase (Neapel 2421) wieder, die gewiss gleichfalls von Mikon stark beeinflusst ist; der Grieche, der dort auf der Rückseite als schützender Begleiter der Antiope erscheint, wird Peirithoos zu benennen sein.

Auch der sprichwörtlich gewordene Butes, den eine Terrainwelle so verdeckte, dass nur der Helm und ein Auge sichtbar war, muss, wie ich bereits früher (*Ann. d. Inst.* 1882 p. 285) gezeigt habe und schon Böttiger gesehen hatte, diesem Gemälde zugewiesen werden. Zwar haben O. Jahn, Brunn, Overbeck und Wachsmuth ihm auf dem Argonautenbild im Anakeion seinen Platz anweisen wollen, und in der That ist ja *Βούτης ὁ Τελέοντος* als Argonaut bekannt genug. Und wie um uns irre zu führen, ist gerade auf dem Orvietaner Krater, der uns jenes Gemälde in abgekürzter Wiedergabe vorführt, ein Argonaut noch mehr als in den analogen Fällen, wenn auch nicht bis zur Wange, von dem Terrain verdeckt; auch habe ich mir darum im Scherz erlaubt, jene Figur in der imitierten Pausanias-Beschreibung (Nekyia S. 40) Butes zu taufen. Aber jener sprichwörtliche Butes befand sich auf einem Schlachtgemälde, was die Argonauten des Mikon bekanntlich nicht waren, und in einer Stoa,

Schlachtreihen zeigt, harrt noch immer der Veröffentlichung; ich habe sie in der Adunanz vom 31. März 1882 vorgelegt und besprochen (*Bull. d. Inst.* 1882 p. 92).

welche Bezeichnung dem Anakeion nicht gegeben werden kann; *τῶν ἐν τῇ στοᾷ μαχομένων* heisst es ausdrücklich bei Zenob. IV 28, und dieser bestimmten Angabe unseren Glauben zu versagen, haben wir kein Recht. Prüfen wir nun, um ganz methodisch vorzugehen, auf welchem der drei Schlachtenbilder der Stoa *ποικίλη* — denn an diese allein kann natürlich gedacht werden — Butes dargestellt gewesen sein kann. An den beiden historischen Schlachten, Oinoe und Marathon, könnte er nur als Abgeschiedener, als Geist teilgenommen haben, sei es dass er, wie Echetlos, sich unter die Kämpfer mischte, sei es dass er, wie Theseus, aus dem Boden auftauchte. Ersteres ist natürlich nach der Art, wie er gemalt war, ausgeschlossen. Wenn ein Geist bemüht wird, um die Feinde Athens zu bekämpfen, muss sein Eingreifen energischer sein, als es bei einem hinter dem Berge verborgenen Kämpfer der Fall gewesen sein kann. An letzteres scheint allerdings Wachsmuth a. a. O. II 509 wenigstens vorübergehend gedacht zu haben wenn er von einem „Auftauchen an dem Berge“ spricht. Aber das Zeugnis sagt ausdrücklich, dass er auf dem Berge stand — *τὰ δὲ λοιπὰ μέρη ἐδόκει ὑπὸ τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ ἐβεβήκει, κρύπτεσθαι διὰ τὸ προκεῖσθαι αὐτοῦ* — und hierin ein Missverständnis der Darstellung zu sehen, haben wir wieder kein Recht. Kann also Butes nicht als Abgeschiedener, sondern nur als Lebender dargestellt gewesen sein, so bleibt nur die Amazonenschlacht übrig. Natürlich waren hier vor allem bekannnte attische Heroen eingesetzt, die Mikon schwerlich auf ihre mythische Epoche hin einer allzu strengen Prüfung unterzogen haben wird. Zum Ueberfluss wird ja auch Theseus, wie allerdings häufiger sein Vater Aigeus, unter den Insassen der Argo genannt, so dass es auch bei strengen chronologischen Grundsätzen ganz unbedenklich war, ihm einen Argonauten zum Kampfgenossen zu geben.

Hinsichtlich des dritten Bildes, der Iliupersis des Polygnot, habe ich meinen Auseinandersetzungen im vorigen Programm S. 73 nichts hinzuzufügen.

Marathon

Von diesen drei Bildern also können uns die litterarischen Nachrichten und bei dem einen auch die Nachbildungen aus dem Kreise des Kunsthandwerks einen allgemeinen Begriff geben, aber für eine graphische Darstellung, die mehr beanspruchen würde als ein blosses Phantasiebild zu sein, reicht das nicht aus. Anders steht es bei dem vierten Bilde, der Marathonschlacht. Freilich in der glücklichen Lage, wie bei den Leschebildern, sind wir nicht. Wir besitzen keine Beschreibung, die jede einzelne Figur berücksichtigt. Wohl aber giebt uns die Besprechung des Pausanias zunächst von der Anlage des Bildes eine klare Vorstellung; andere Nachrichten treten hinzu, aus denen wir von einer Reihe von Figuren, auch von solchen, die Pausanias nicht nennt, ein mehr oder weniger anschauliches Bild gewinnen. Wenn man uns die Erlaubnis giebt, eine Reihe weiterer Figuren teils aus Wahrscheinlichkeitsgründen, teils aus anderen Darstellungen derselben Schlacht, teils nach eigenem Gefallen einzusetzen, so kann der Versuch einer graphischen Darstellung bei diesem einen Bilde gewagt werden. Dieses Zugeständnis wird uns ein billig denkender Sachverständiger ohne weiteres machen; wer es uns versagt, für den sind Untersuchungen wie die hier geführten überhaupt nicht bestimmt. Auch in den beiden vorigen Programmen habe ich ja immer und immer wieder aufs Nachdrücklichste betont, was ich mit diesen graphischen Darstellungen bezwecke: es kann mir nicht in den Sinn kommen, von der gewaltigen Schönheit, die den Schöpfungen Polygnots inne wohnt, auch nur einen schwachen Schimmer für unsere Skizzen zu beanspruchen. Wenn ich es dennoch unternehme, die Resultate

meiner Untersuchung nicht bloss in Worten vorzutragen, sondern auch im Bilde darzustellen — und ich bin ja nicht der erste, der solches versucht, wohl aber der erste, den man deshalb hofmeistern zu sollen glaubt — so soll damit nur die Komposition veranschaulicht und dadurch das Verständnis des Bildes gefördert werden. Was andere auserlesene Naturen von der Grösse und Tiefe polygnotischer Kunst in stillen Stunden ahnen, ist für die Wissenschaft gänzlich gleichgültig, solange es unausgesprochen und unbewiesen bleibt. Kunstwerke zu sein, haben unsere Tafeln nie beansprucht, und ich muss mich dagegen verwahren, dass man mir, trotz meiner ausdrücklichen Versicherung, solchen Anspruch unterschiebt. Noch bescheidener als die früheren tritt der Rekonstruktionsentwurf der Marathonschlacht auf. Waren wir gegenüber den Lesche-Bildern in der Lage eines Architekten, der von dem zu rekonstruierenden Gebäude alle Bauglieder kennt, so ist unsere Aufgabe bei der Schlacht von Marathon so zu betrachten, als ob es gälte, ein Gebäude zu rekonstruieren, von dem zwar der Grundriss bekannt ist, aber nur einige wenige Bauglieder.

Die Rekonstruktion, bei der mir wieder Hermann Schenck seine freundliche Hilfe geliehen hat, geht von dem Prinzip aus, das ich früher (Nekyia S. 37 ff.) ausführlich begründet habe. Die Versuche diese Grundlage zu erschüttern und damit den Gewinn, den eine Reihe von Funden der letzten Jahrzehnte uns für das Verständnis Polygnots gebracht hat, illusorisch zu machen, werden uns in einem späteren Abschnitt beschäftigen.

Eine Anzahl trefflicher Besprechungen gerade aus der neuesten Zeit erleichtert uns die Aufgabe in hohem Masse. Namentlich hat, auf Benndorfs Untersuchung über Gjölbaschi fussend, Wachsmuth (Stadt Athen II 505 ff.) eine so lebendige Schilderung des Gemäldes gegeben, dass unsere Tafel in mancher Beziehung nur eine Illustration zu seinen Worten ist und mir selbst vielfach nichts übrig bleibt, als seine Darlegung zu rekapitulieren.

Drei verschiedene Stadien der Schlacht lässt die Beschreibung des Pausanias deutlich erkennen. An dem einen Ende der Ansturm der Athener und Plataier gegen die Perser. In der Mitte die Flucht der Barbaren. An dem anderen Ende der Kampf bei den Schiffen. Es ist heute allgemein anerkannt, dass diese drei Scenen nicht äusserlich von einander geschieden, dass es nicht drei Einzelbilder waren, die in einer Folge von Scenen dieselben Personen in verschiedenen Situationen zeigten, wie es auf dem Telephosfries am Pergamenischen Altar und den römischen Sarkophagen der Fall ist, sondern dass die Scenen, aufs engste miteinander verbunden, allmählich ineinander übergingen. Von einer Einheit der Zeit kann nicht die Rede sein; wie hätte der erste Zusammenstoss mit der Flucht auf die Schiffe gleichzeitig sein können? Aber ebenso wenig waren die drei Stadien der Schlacht scharf unterschieden. Nicht drei Momente, sondern eine unendliche Zahl von Momenten war dargestellt. Während der Betrachter die Wandfläche entlang schreitet, entwickelt sich vor seinen Augen in zeitlicher Folge die Schlacht vom ersten Zusammenprall der feindlichen Kolonnen bis zur Entscheidung, von der Entscheidung bis zu dem blutigen Schlussakt bei den Schiffen. Ich habe bereits an anderer Stelle (Bild und Lied S. 189 A. 13) gezeigt, wie ganz dasselbe Prinzip beim Parthenonfries befolgt ist, und wie sehr sich dies Verfahren für Kompositionen empfiehlt, die man nicht mit einem Blick überschauen, sondern nur im Weiterschreiten betrachten kann.

Dieses allmähliche Fortschreiten der Handlung tritt in der zweiten Schilderung, die wir von der Gesamtkomposition besitzen, vielleicht noch schärfer als bei Pausanias hervor; wir verdanken sie dem Himerius, der nicht nur in der bisher hauptsächlich herangezogenen zehnten Deklamation (*εἰς τοὺς Ἴωνας*), sondern wie Wachsmuth scharfsinnig gesehen hat, auch in der zweiten, dem *Πολεμαρχικός*, das Gemälde der Poikile im Auge hat. Die Einleitungsworte der Schlachtschilderung geben den Eindruck des ganzen Bildes, wenn auch mit stark rhetorischer Färbung, doch sehr anschaulich wieder. Von den Athenern wird dort gesagt 20: *οὔπω μὲν γὰρ ἔφθησαν τὴν ἀπόβασιν τῶν βαρβάρων πυθόμενοι, καὶ τὸν ἐνόπλιον ἔθεον, οὔπω δὲ τοῖς ἀποβᾶσι συνέμισγον, καὶ παραυτίκα ἐτρέποντο· ἐφόνευον ἄλλους ἐν ἄλλοις τοῖς εἴδεσι τῶν φόνων, τοὺς μὲν τάχει φθάνοντες, τοὺς δὲ τῷ φόβῳ χειρούμενοι, καὶ τοὺς μὲν ἐπὶ τῆς ἠόνος φονεύοντες, τοὺς δὲ καθιπταζομένους ἔτι τὴν ἤπειρον, τοὺς δὲ τοῖς πλοίοις ἐμπίπτοντας.* Die drei Momente der Beschreibung des Pausanias sind auch in diesen Worten enthalten, aber, wie es gewiss auf dem Bilde der Fall war, eng miteinander verschlungen.

„Plataier und Athener stürmen gegen die Perser vor; die Schlacht ist an dieser Stelle noch unentschieden“, so bezeichnet Pausanias den Anfang des Bildes. Für die Plataier tritt ergänzend Apollodor in Neaer. 94 hinzu; nachdem er von ihrer Theilnahme an der Schlacht bei Marathon gesprochen hat, fährt er fort *καὶ ἔτι καὶ νῦν τῆς ἀνδραγαθίας αὐτῶν ὑπομνήματα ἡ ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ γραφὴ δεδήλωκεν· ὡς ἕκαστος γὰρ τάχους εἶχεν, εὐθὺς προσβοηθῶν γέγραπται, οἱ τὰς κυνᾶς τὰς Βοιωτίας ἔχοντες.* Diesen Worten gemäss haben wir uns, wie Benndorf[14]) und Wachsmuth mit Recht betonen, die Plataier bereits in aufgelöster Reihe vorstürmend, vorzustellen. Nach dem Schlachtbericht des Herodot VI 108 stossen sie zu den Athenern, als diese im Heiligtum des Herakles lagern; die Maler scheinen diese *βοηδρομία* der Plataier sehr passend an den Beginn der Schlacht verlegt zu haben. Im Gegensatz zu den zerstreut herbeieilenden Plataiern lassen wir die Athener in geschlossener Schlachtreihe heranstürmen: *τὸν ἐνόπλιον ἔθεον* sagt Himerius, und von Miltiades heisst es Schol. Aristeides III 566, dass er die Hand ausstreckte *ὑποδεικνὺς τοῖς Ἕλλησι τοὺς βαρβάρους λέγων ὁρμᾶν κατ' αὐτῶν.* Es ist die berühmte Sturmattacke der Athener, die Herodot VI 112 folgendermassen schildert: *δρόμῳ ἴεντο ἐς τοὺς βαρβάρους. ἦσαν δὲ στάδιοι οὐκ ἐλάσσονες τὸ μεταίχμιον αὐτῶν ἢ ὀκτώ. οἱ δὲ Πέρσαι δρέοντες δρόμῳ ἐπιόντας παρεσκευάζοντο ὡς δεξόμενοι, μανίην τε τοῖσι Ἀθηναίοισι ἐπέφερον καὶ πάγχυ ὀλεθρίην, δρέοντες αὐτοὺς ὀλίγους καὶ τούτους δρόμῳ ἐπειγομένους, οὔτε ἵππου ὑπαρχούσης σφι οὔτε τοξευμάτων. ταῦτα μέν νυν οἱ βάρβαροι κατείκαζον. Ἀθηναῖοι δὲ ἐπείτε ἀθρόοι προσέμιξαν τοῖσι βαρβάροισι, ἐμάχοντο ἀξίως λόγου· πρῶτοι μὲν γὰρ Ἑλλήνων πάντων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν δρόμῳ ἐς πολεμίους ἐχρήσαντο, πρῶτοι δὲ ἀνέσχοντο ἐσθῆτά τε Μηδικὴν δρέοντες καὶ τοὺς ἄνδρας ταύτην ἠσθημένους.*

Dass Athener und Plataier nicht hintereinander auf demselben Niveau dargestellt sein konnten, leuchtet ein. Denn die Plataier aufgelöst vor der athenischen Sturmkolonne schwärmend, das wäre zwar ein modernes Schlachtbild, aber kein antikes; noch weniger aber kann man sich die einzeln

[14]) Benndorf vergleicht die Gruppen IX A. 2. 3 (8 ist doch wohl Druckfehler) auf dem Fries von Gjölbaschi. Doch scheinen mir nur die Figuren auf B 2 herangezogen werden zu dürfen, nicht die folgenden, die mit ihren Gegnern schon handgemein geworden sind.

herbeistürmenden Plataier wie Nachzügler hinter der athenischen Schlachtreihe denken. Also die einen oben, die andern unten, wie es dem Polygnotischen Kompositionsprinzip entspricht. An der Spitze der Athener stand Miltiades mit ausgestreckter Hand auf die Perser zeigend; er hatte den hervorragendsten Platz auf dem Bilde. Dieser ist aber nicht im unteren Teil, sondern in der Mitte der Bildfläche. Also waren die Athener oben, die Plataier unten angebracht. Die Athener stürmen von dem in den Vorbergen gelegenen Heraklesheiligtum herab, *τὸν ἐνόπλιον θέοντες*, die Plataier sind aus ihrer Vaterstadt herbeigeeilt, *ὡς ἕκαστος τάχους ἔχει*.

In diesem Theile des Bildes hatte, wie gesagt, Miltiades seinen Platz; das steht durch eine Reihe von Zeugnissen fest. Lebendig beschreibt ihn das schon herangezogene Aristeides-Scholion III 566 *ἦν γὰρ ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ γεγραμμένος ὁ Μιλτιάδης ἐκτείνων τὴν χεῖρα καὶ ὑποδεικνὺς τοῖς Ἕλλησι τοὺς βαρβάρους, λέγων ὁρμᾶν κατ' αὐτῶν.* Er zeigte also mit ausgestreckter Hand auf den Feind, muss mithin den Speer in der Linken gehalten haben. In dieser Beziehung muss er sich allerdings mit der Figur berührt haben, die auf der Schwertscheide von Nikopol und in dreifacher Variation auf dem Fries von Gjölbaschi sich findet und von Benndorf a. a. O. S. 157 zum Vergleich herangezogen ist. Doch unterscheidet sich diese Figur, die übrigens ganz ähnlich auch auf dem Nereidenmonument (*M. d. I.* X. *tav.* XV 9. 43) wiederkehrt, dadurch, dass die rechte Hand nicht auf die Feinde zeigt, sondern mit anfeuerndem Gestus erhoben ist; sie kann also keineswegs direkt von dem Bilde entnommen sein. Dagegen bedauere ich erst nach Fertigstellung der Tafel auf die laufende und zeigende Kriegergestalt des Nereidenmonuments (*tav.* XV 41, danach in beistehender Abbildung) aufmerksam geworden zu sein, die in Gestus und Bewegung dem Miltiades der *Ποικίλη* entspricht und eine vortreffliche Vorlage abgegeben haben würde.

Dass der Feldherr abgesondert an der Spitze stand, liegt in der Natur der Sache und wird ausdrücklich bezeugt. Zunächst von Aischines Ctes. 186 *συνεχώρησεν αὐτῷ* (*ὁ δῆμος*) *πρώτῳ γραφῆναι, παρακαλοῦντι τοὺς στρατιώτας* und in unverkennbarer Nachahmung dieser Stelle Aristeides II p. 232 *καὶ προυκρίθη* (*ὁ Μιλτιάδης*) *μόνος ἐξ ἁπάντων, ὡς φασι, τὴν χεῖρα ἐκτετακὼς γραφῆναι, ὡς τότε ἔτυχε τοῖς στρατιώταις παρακελευόμενος*, zu welchen Worten das eben angeführte Scholion gehört. Das Gesicht muss natürlich den Athenern, zu denen er sprach, zugekehrt gewesen sein. Wenn Nepos zu sagen scheint, dass Miltiades nicht allein sondern an der Spitze der übrigen Strategen dargestellt war, *Milt.* VI 3 *huic Miltiadi . . . . . talis honos tributus est, in porticu quae ποικίλη vocatur, cum pugna depingeretur Marathonia ut in decem praetorum numero prima eius imago poneretur, isque hortaretur milites proeliumque committeret*, so ist das ein handgreifliches Missverständniss des *πρώτῳ* in der Aischines-Stelle.

Den anstürmenden Plataiern und Athenern unmittelbar gegenüber müssen die Perser gestanden haben. Handgemein können die beiden Heere noch nicht geworden sein, sonst würde Miltiades nicht

mehr auf die Feinde zeigen und die Seinigen ermahnen können; aber ein grösserer Zwischenraum kann zwischen den beiden Heeren auch nicht gewesen sein. Das verbietet sich durch die Rücksicht auf die Raumausfüllung und die Bemerkung des Pausanias *καὶ ταύτῃ μέν ἐστιν ἴσα τὰ παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον*. Vielleicht aber würde ich gut gethan haben, wenn ich zwischen die beiden Heere einen Baum eingesetzt hätte.

Dass die persische Nationaltracht möglichst genau nachgebildet war, ist selbstverständlich und bezeugt. Die *braccatis illita Medis porticus* nennt Persius III 59 die Poikile und Xenophon hat bei den Worten *Cyrop.* I 2, 13: *θώρακά τε περὶ τοῖς στέρνοις καὶ γέρρον ἐν τῇ ἀριστερᾷ, οἷόν περ γράφονται οἱ Πέρσαι ἔχοντες* gewiss unser Bild im Auge, das selbst auf Herodots ausführliche Schilderung der persischen Tracht VII 61 nicht ohne Einfluss gewesen sein mag.

Von dem mächtigen Wuchs, der den Persern gegeben war, legt die bekannte aus Lykurgs Rede *περὶ ἱερείας* stammende Geschichte Zeugnis ab, Mikon sei angeklagt und verurteilt worden, weil er die Perser grösser gemalt habe als die Athener.[15]) Selbst wenn sie nicht authentisch sein sollte, bleibt ihre Beweiskraft für das Bild bestehen. Möglich, dass dies auffallende Verhältnis nur den Zweck hatte, die Heldenthat der Athener in noch helleres Licht zu rücken. Es kann aber auch der Grund in etwas anderem gesucht werden. Auf den von der polygnotischen Malerei beeinflussten Vasen lässt sich mehrfach beobachten, dass die höher stehenden Figuren kleiner gebildet sind als die unten stehenden, ein leichter Ansatz zur Perspektive. Da nun auch auf dem Bilde die Athener, zwar nicht durchgängig aber meistens, in der Mitte, die Perser im unteren Theil der Bildfläche ihren Platz hatten, so könnte der Unterschied des Grössenverhältnisses auch hierauf zurückzuführen sein.

Die Mitte des Gemäldes nahmen nach Pausanias die fliehenden und sich in der Eile der Flucht gegenseitig in den Sumpf stossenden Perser ein[16]); das bezieht sich augenscheinlich auf den unteren Theil der Bildfläche, den wir dementsprechend auf unserer Tafel durch Sumpfpflanzen charakterisiert und mit fliehenden, stürzenden, toten Persern angefüllt haben. Dass dabei das Einsinken in den Schlamm in der Darstellung eine grosse Rolle gespielt habe, wie man kürzlich gemeint hat, liegt weder in den Worten des Pausanias noch wäre es besonders glücklich gewesen. Wir haben also von der Verwendung dieses Motives überhaupt Abstand genommen. Pausanias spricht nur von den Fliehenden, nicht von den Verfolgern. Hier tritt Himerius ein: *οὔπω δὲ τοῖς ἀποβᾶσι συνέμισγον καὶ παραυτίκα ἐτρέποντο· ἐφόνευον ἄλλους ἐν ἄλλοις τοῖς εἴδεσι τῶν φόνων, τοὺς μὲν τάχει φθάνοντες, τοὺς δὲ τῷ φόβῳ χειρούμενοι.* Es war das Gegebene, die Athener, wenn nicht ausschliesslich, so doch grösstenteils den mittleren Teil des Bildes füllen und von oben herab kämpfen zu lassen. Die Anknüpfung nach rechts

---

[15]) Harpokration v. *Μίκων* (Lykurg fr. 10) *Μίκωνα τὸν γράψαντα ἕως τὰς λ' μνᾶς ἐζημίωσαν*, wofür Sauppe *καταδεῶς τοὺς Ἕλληνας ἐζημίωσαν* vorgeschlagen hat. Diese Lykurgstelle gab dann wieder dem Sopatros den Anlass zu dem Thema: *Μετὰ Μαραθῶνα Μίκων ὁ ζωγράφος τοὺς βαρβάρους γράψας μείζους τῶν Ἑλλήνων κρίνεται* (VIII p. 126 ff. Walz).

[16]) Auch bei der Schilderung der Oertlichkeit von Marathon kommt Pausanias auf diese Episode nochmals zurück I 32, 7 *ἔστι δὲ ἐν τῷ Μαραθῶνι λίμνη τὰ πολλὰ ἑλώδης· ἐς ταύτην ἀπειρίᾳ τῶν ὁδῶν φεύγοντες ἐσπίπτουσιν οἱ βάρβαροι, καί σφισι τὸν φόνον τὸν πολὺν ἐπὶ τούτῳ συμβῆναι λέγουσιν.*

liess sich leicht durch eine Terrainlinie gewinnen, hinter der die Verfolger hervorkommen. Auf diese Weise wird der Eindruck, als ob es sich um eine ganz neue Scene handle, vermieden. Um den Uebergang noch besser zu vermitteln, haben wir ferner hier in der Mitte der Bildfläche die Echetlosgruppe eingesetzt, wofür die nähere Begründung aber erst an einer späteren Stelle gegeben werden kann.

Endlich die Schlacht bei der Flotte. Die auf die Schiffe flüchtenden Perser werden von den Athenern getötet. Dass aber auch auf den Uferhöhen noch heftig gekämpft wurde, lehrt Himerius: *τοὺς μὲν ἐπὶ τῆς ἠόνος φονεύοντες, τοὺς δὲ καθιππαζομένους ἔτι τὸν ἤπειρον* und dann erst *τοὺς δὲ τοῖς πλοίοις ἐμπίπτοντας*. Dadurch gliedert sich die Schlusscene wieder in zwei Abteilungen, den Kampf auf den Uferhöhen und den bei den Schiffen. Die Anzahl dieser haben wir, um dem Gemälde nicht noch eine grössere Längenausdehnung geben zu müssen, auf drei beschränkt. Möglich ist, dass einzelne Athener mit Fackeln dargestellt waren, die sie auf die Schiffe schleuderten. So schildert wenigstens Herodot VI 13 *φεύγουσι δὲ τοῖσι Πέρσῃσι εἵποντο κόπτοντες, ἐς δ ἐς τὴν θάλασσαν ἀπικόμενοι πῦρ τε αἴτεον καὶ ἐπελαμβάνοντο τῶν νεῶν*. Da indessen weder Pausanias noch der in drastischen Effekten schwelgende Himerius etwas davon sagt, so haben wir auf die Einführung dieses Motivs verzichtet.

Pausanias hebt, nachdem er seinen Ueberblick über das ganze Bild abgeschlossen hat, noch eine Reihe Einzelfiguren, göttliche und menschliche, hervor. Dass er weit davon entfernt ist, eine vollständige Aufzählung sämtlicher auf dem Bilde individuell dargestellten Persönlichkeiten geben zu wollen, zeigt das Fehlen gerade der beiden originellsten und populärsten Figuren, des Kynegeiros und des Epizelos. Und was wir für die menschlichen Figuren beweisen können, das gilt natürlich auch für die göttlichen. Auch ist es selbstverständlich und mit Recht von Wachsmuth nachdrücklich hervorgehoben worden, dass das die Aufzählung einleitende *ἐνταῦθα* sich nicht auf die unmittelbar vorher geschilderte Scene, den Kampf bei den Schiffen, sondern auf das ganze Gemälde bezieht, die genannten Figuren also an den verschiedensten Stellen ihren Platz haben konnten. Von menschlichen Kämpfern also nennt Pausanias mit gesuchter Antithese nur „Kallimachos den Polemarchen und von den Strategen Miltiades“, denen er den heroischen Mitstreiter Echetlos gegenüberstellt. Der Platz des Miltiades ist schon erörtert. Auch über den Platz des Kallimachos ist längst Einigung erzielt. Er fiel, wie wir durch Herodot wissen, erst gegen das Ende der Schlacht, beim Kampf um die Schiffe: *καὶ τοῦτο μὲν ἐν τούτῳ τῷ πόνῳ*, heisst es im Anschluss an die oben citierten Worte, *ὁ πολέμαρχος διαφθείρεται, ἀνὴρ γενόμενος ἀγαθός*. Demnach kann es nicht zweifelhaft sein, dass er in die Schlussscene des Bildes gehört. Grosse Schwierigkeit aber macht die Frage, wie er dargestellt war. Wenn man ihn sich nach dem Ausdruck des Pausanias *τῶν μαχομένων* zunächst lebend und kämpfend denken möchte, so lässt Himerius keinen Zweifel darüber, dass er die Figur als einen Entseelten auffasst, der jedoch auch im Tode noch seine aufrechte Haltung bewahrt; X 2 *δείξω δὲ ὑμῖν καὶ στρατιώτας ἐμούς* (*ἐμμόνους* oder *νεκρούς* Wachsmuth)· *τὸν μὲν τῇ φύσει καὶ ἐν τῇ γραφῇ μαχόμενον· δόξει γὰρ ὑμῖν καὶ παρὰ τῇ τέχνῃ πολεμοῦντι μᾶλλον ἐοικέναι ἢ τεθνεῶτι Καλλίμαχος*, und ausführlicher in der von Wachsmuth herangezogenen Parallelstelle der II. Deklamation 20 *ἐμάχοντο δὲ οὐχ οἱ ζῶντες μόνον, ἀλλὰ καὶ ὧν προαφῄρητο τὸν βίον ἡ μάχη· καὶ διπλοῦς παρείστηκε τοὺς ἄνδρας πόλεμος, ὁ μὲν πρὸς Πέρσας ὁ δὲ καὶ πρὸς αὐτὴν ὑπὲρ ἀνδραγαθίας τὴν φύσιν· ὁ μὲν γὰρ τὴν Ἀσίαν ὅλην ἐπιφερομένην δεξά-*

μενος καὶ ζῶν ἐμάχετο καὶ τελευτήσας οὐκ ἔπεσεν, ἀλλ' εἱστήκει καὶ μετὰ θάνατον ὥσπερ διώκων οἶμαι καὶ Πέρσας ἔμμονος (so Wachsmuth, *μόνος* d. Hdschr.) *τῷ σχήματι.* Dann folgt als Pendant die Beschreibung des Kynegeiros. Wir besitzen aber noch die von Himerius für beide Stellen benutzte Quelle; denn nicht das Bild allein oder auch nur vorzugsweise hat er im Auge, sondern zugleich ein rhetorisches Vorbild, die beiden Deklamationen des Polemon von Laodikeia *εἰς Κυνέγειρον* und *εἰς Καλλίμαχον.* Ich setze die markantesten Stellen her; in *Callimachum* 2 *ἄνδρα καὶ χωρὶς ψυχῆς μεμαχημένον καὶ νεκρὸν θανάτου κρείττονα· πεσεῖν μὲν οὖν αὐτὸν καὶ κοινωνῆσαι τοῦ τάφου μόγις ἔπεισα·*[17]) *οὐ γὰρ ἤθελεν ἀπελθεῖν τῆς στάσεως.* — 8 *ἐκὼν πρὸς τὸν Δαρείου στόλον ἔστη τὴν Ἀσίαν προκαλούμενος καὶ πᾶσαν ἐκ τῶν νεῶν ἐκχεομένην αὐτὸς ἐδέχετο.* — 9 *Καλλιμάχῳ πάντες ἐπεχέοντο καὶ Καλλιμάχου πάντες ἐστοχάζοντο καὶ τοῦτο ἦν στούδασμα ἅπασι τὸ Καλλίμαχον βαλεῖν.* — 11 *πολὺν μὲν οὖν χρόνον ἐν τῷ σώματι διεκαρτέρησεν ἡ ψυχὴ ἐρίζουσα πρὸς τὴν φύσιν καὶ εἰς τὴν ἀδύνατον ἀνθρώποις ἀθανασίαν ἐβιάζετο· ἐπεὶ δὲ ἄνθρωπος Καλλίμαχος ἦν καὶ θνητὸς ἦν καὶ τοῦ σώματος ἀπελθεῖν ἠναγκάζετο τῷ πλήθει τῶν τραυμάτων, ἀπέθανε μέν, οὐκ ἔπεσε δέ, ἀλλ' ἐξιοῦσα ἡ ψυχὴ βεβαίως τῷ σώματι μένειν καὶ καρτερεῖν ἐνετείλατο καὶ μάχεσθαι τὴν δυνατὴν τοῖς ἀψύχοις μάχην· τὸ δὲ ἐπείσθη καὶ βεβαίως ἔμεινεν ὥσπερ ἐρριζωμένον διὰ τοῦ πολέμου τοιοῦτο οἷον αὐτὸ ἐξιοῦσα ἔστησεν ἡ ψυχὴ καὶ πολὺν χρόνον τοὺς βαρβάρους ἐξηπάτησεν· οὐδεὶς γὰρ ᾤετο τεθνάναι τὸν ἑστηκότα.* Aehnliches lesen wir in den Pseudo-Plutarchischen Parallelen 1 und der Aufzählung der Marathonhelden am Schluss des ersten Hippias-Artikels bei Suidas, auf welche Stellen schon Wachsmuth hingewiesen hat; für die kleinen Parallelen scheint ebenfalls Polemon Quelle zu sein (s. unten S. 21 A. 19), während bei Suidas die Geschichte in einer etwas anderen Brechung vorliegt, die sich mehr an Herodot anschliesst. Was wir aus diesen Deklamationen für das Bild selbst — denn natürlich ist auch für Polemon das Bild in der Poikile der Ausgangspunkt — ersehen, ist, dass dort Kallimachos von vielen Geschossen durchbohrt in aufrechter Haltung und in der Stellung eines Kämpfenden dargestellt war. Wir lernen ferner, dass man in der Kaiserzeit in dieser Figur einen Entseelten sehen zu dürfen glaubte. War dies aber auch die Meinung der Maler? Oder haben wir es nicht vielmehr mit der falschen Auffassung eines entarteten Geschmacks zu thun, der die drastischen Effekte seiner eigenen Zeit durch willkürliche Deutung auch der keuschen Kunst des fünften Jahrhunderts aufdrängte? Spüren wir hier nicht den Hauch desselben Geistes, der in den Gemäldefiktionen der Philostrate einen ebenso charakteristischen wie unerfreulichen Ausdruck gefunden hat? Dieser noch nach dem Tode weiterkämpfende Kallimachos, gehört er nicht in dieselbe Kategorie mit den erschlagenen Gefährten des Agamemnon, denen man es ansehen kann, dass sie beim Schlucken und Schlingen der Speisen und des Weins enthauptet worden sind und die an ihren Tod selbst nicht glauben? oder mit dem Paradestück rhetorischer Geschmacklosigkeit, dem Olympioniken Arrhichion, der noch als Leiche den Gegner besiegt hat und umschlungen hält, noch als Leiche schwitzt und noch als Leiche lächelt?[18]) So sehr

---

[17]) Der Sprecher ist der Vater des Kallimachos.

[18]) Philostr. II 10 *ὁ μὲν ἐκτέτμηται τὴν φάρυγγα σίτου τε ἢ ποτοῦ ἕλκουσαν . . ὁ δ' ἀπιστεῖ τῷ θανάτῳ.* II 6 *στεφανοῦται δὲ . . Ἀρριχίων ἐπαποθανὼν τῇ νίκῃ . . γέγραπται δὲ ὁ μὲν ἀποπνίξας νεκρῷ εἰκάσαι καὶ τὸ ἀπαγορεῦον*

diese Vorliebe für das Ungeheuerliche dem Geiste der zweiten Sophistik entspricht, so fremd ist sie dem fünften Jahrhundert. Es hätte doch wie ein Jahrmarktswunder ausgesehen, wenn, wie man angenommen hat, die Leiche des Kallimachos durch die sie durchbohrenden feindlichen Spiesse, aufrecht, also doch wohl in der Balance, gehalten worden wäre.[19]) Ob Polemon selbst Vater des Gedanken ist, ob er ihn bei andern vorfand, ob vielleicht seine Wurzel in der Volksauffassung zu suchen ist oder ob wir ein Periegeten-Märchen vor uns haben, ist gleichgiltig. Mikon und Panainos haben mit ihm sicherlich nichts zu thun.

Nicht tot, aber zum Tod verwundet, und dennoch weiter kämpfend war Kallimachos gemalt. Zur Veranschaulichung kann eine Vase dienen, die in letzter Zeit mehrfach, wenn auch in anderem Zusammenhang, behandelt worden ist, die schwarzfigurige Lekythos des Pariser Cabinet des Médailles, die bei Luynes Vases pl. 16, im Jahrbuch des Archäologischen Instituts 1892 S. 185 und am besten bei Furtwängler, Meisterwerke S. 280 Fig. 35, publiziert ist. (S. die beistehende Abbildung nach Photographie.) Six ist der erste gewesen, der die dargestellte Kriegerfigur mit der Statue des Diitrephes in Verbindung gebracht hat (Jahrbuch a. a. O.), und Furtwängler ist ihm im wesentlichen gefolgt, zugleich noch eine Paralleldarstellung auf einer Gemme nachweisend. Die Kombination mag richtig sein, sicher ist sie so wenig, als die Zuteilung der bekannten Inschrift zu der von Pausanias beschriebenen Statue des von Pfeilen getroffenen Diitrephes. Der Stand der Frage, der neuerdings etwas verdunkelt zu werden droht, ist der. Stand die von Pausanias als *ἀνδριάς* des Diitrephes bezeichnete Statue auf der von Ross östlich von den Propyläen gefundenen Basis, die die Inschrift *Ἑρμόλυκος Διειτρέφος ἀπαρχέν· Κρεσίλας ἐπόεσεν* trägt, so war sie zwar ein Werk des Kresilas, kann aber mit dem bei Plinius erwähnten *vulneratus deficiens* desselben Meisters nicht identisch sein. Denn da nach Ausweis der Standspuren die auf der Basis stehende Figur aufrecht und nicht zusammengesunken dargestellt war, so würde die Beschreibung des Plinius gerade das charakteristische Moment, das Ausharren im Kampfe trotz der Verwundung, nicht zum Ausdruck bringen. Und

ἐπισημαίνων τῇ χειρί, ὁ δὲ Ἀρριχίων ὅσα οἱ νικῶντες γέγραπται· καὶ γὰρ τὸ αἷμα ἐν τῷ ἄνθει καὶ ὁ ἱδρὼς ἀκραιφνὴς ἔτι καὶ μειδιᾷ καθάπερ οἱ ζῶντες, ἐπειδὰν νίκης αἰσθάνωνται.

[19]) Diese Annahme basiert auf *Paralell.* 1 *Καλλίμαχος δὲ πολλοῖς περιπεπαρμένος δόρασι καὶ νεκρὸς ἐστάθη* (l. *ἐσχέθη*); aber diese Worte gehen zurück auf Polemon *in Cynegir.* 7 *ἀλλ' ὁ μὲν τούτου* (sc. *παῖς*) *τοῖς βέλεσι τῶν ἐναντίων ἐκθεὶς ἑαυτὸν ὑπ' αὐτῶν τῶν τοξευμάτων τε καὶ βλημάτων περιχυθέντων κατεσχέθη καὶ διὰ τοῦτο ἔμενεν ἐν τῷ τῆς στάσεως σχήματι καὶ ἐδόκει ἑστάναι πεσεῖν μὴ δυνάμενος;* ähnlich 23 und 27. Es ist die für Kallimachos ungünstigere Deutung, die der Sprecher Euphorion, der Vater des Kynegeiros, der Geschichte giebt.

vollends der Zusatz *in quo possit intellegi, quantum restet animae* deutet doch mit Notwendigkeit für jeden Unbefangenen auf die letzten Augenblicke eines Sterbenden. Man frage sich selbst, ob man den Eindruck der Figur auf der Vase oder der Gemme mit solchem Ausdruck wiedergeben würde; das ist nicht einmal ein *vulneratus deficiens*, sondern ein *dimicans vulneratus*.[20]) Mit dieser Identificierung fällt aber zugleich das Zeugnis für Kresilas als Künstler des *ἀνδριὰς τοῦ Διιτρέφους* weg, und damit zugleich ein wichtiges Moment für die Zuteilung der Basis und die Annahme, dass sie einen verwundeten Krieger trug. Es ist jetzt mit der Möglichkeit zu rechnen, dass der *ἀνδριάς* des Diitrephes nicht von Kresilas war und dass auf der Basis eine beliebige andere Statue stand. Für die Zugehörigkeit der Basis bleibt also nur der Vatername des Stifters Hermolykos als letzter äusserst schwacher Anhalt; denn die Annahme Furtwänglers, dass der Name des Dargestellten *Διιτρέφης* an der Statue selbst gestanden habe, muss als eine hypothetische vorläufig aus dem Spiel bleiben; wissen wir doch zunächst nicht einmal, ob die Statue männlich oder weiblich war. Auch sollte man nicht immer wieder vergessen, dass die Bezeichnung der Stiftung als *ἀπαρχή* der Annahme, dass die Statue den sterbenden Vater des Weihenden dargestellt habe, nicht gerade günstig ist.[21]) Auch der Fundort ist nicht beweisend, da die Basis ebenso gut von Osten als von Westen her verschleppt worden sein kann. Ganz den gleichen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit hat auch heute noch die zuerst von Bergk ausgesprochene, früher auch von Furtwängler vertretene jetzt aber wieder fallengelassene Zuteilung der Basis an die von Pausanias I 23, 10 erwähnten Statue des Pankratiasten Hermolykos[22]). Freilich hätte dann Pausanias einen beliebigen *ἀνδριάς*, eine ideale Jünglingsfigur für einen Pankratiasten gehalten und den Hermolykos des Diitrephes Sohn mit seinem älteren Namensvetter, dem aus Herodot bekannten Sohn des Euthoinos, verwechselt. Aber die Verwechslung wäre nicht schlimmer als die im andern Fall anzunehmende Identificierung des in die Pentekontaetie gehörenden Vaters des Hermolykos mit dem aus Thukydides bekannten Diitrephes des peloponnesischen Kriegs, dem Eroberer von Mykalessos. In jedem der beiden Fälle wäre es einer der Lieblingsautoren des Pausanias, der ihn zu seinem Irrtum veranlasst hätte. Wenn Furtwängler gegen die letztere Annahme einwendet, dass Pausanias die Differenz des Vatersnamens (Euthoinos und Diitrephes) doch kaum hätte übersehen können, so heisst das an die Akribie dieses Schriftstellers doch gar zu grosse Anforderungen stellen. Wer aus den drei Hipparchen, Lakedaimonios, Xenophon und Pronapos (CIA IV p. 183 nr. 418 h) die beiden Söhne des Xenophon macht, dem ist in dieser Hinsicht alles zuzutrauen. Das Problem steht also heute noch genau so, wie vor fünfzig Jahren, und eine sichere Entscheidung zu fällen ist heute so wenig möglich, wie damals. Gewiss ist nur soviel, dass

---

[20]) So urteilt auch Gercke, Jahrb. d. arch. Inst. VIII 1893 S. 113 ff.; um so unbegreiflicher ist es, dass er am Schluss seines Artikels doch die Zurückführung des mittlerweile von Furtwängler a. a. O. behandelten Neapler Torso auf das fragliche Werk des Kresilas für zulässig hält. Auch Overbeck Plastik I⁴ S. 495 scheint den Diitrephes von dem *dimicans vulneratus* scheiden zu wollen und äussert sich hinsichtlich des ersteren sehr zurückhaltend.

[21]) Michaelis, Mitt. d. athen. Inst. I 295 und Weizsäcker, Fleckeisens Jahrbücher 1886 S. 16 ff., der im übrigen die These so geschickt, wie es die Sache erlaubt, vertheidigt, schlagen das Gewicht dieses Bedenkens doch gar zu gering an.

[22]) Vgl. v. Wilamowitz Herm. XII 1877 S. 346.

der von Pfeilen getroffene Diitrephes, selbst wenn er an Kresilas war, nicht der *vulneratus deficiens* gewesen sein kann. Haben Furtwängler und Six mit ihrer Rückführung der Vasenfigur auf die Statue des Diitrephes Recht, was ich durchaus für möglich halte, so hatte Kresilas oder wer sonst der Künstler war das Motiv des Kallimachos in der Poikile in die Plastik übertragen, wie wir ähnliches bei den Giebeln und dem Fries des Parthenon gegenüber den delphischen Bildern Polygnots beobachtet haben (Nekyia S. 55). Die Abhängigkeit der Vase und der Gemme von jenem Gemälde bleibt auch dann, wenn auch nur indirekt, bestehen. Beruht hingegen der Zusammenhang mit der Diitrephesstatue auf einer Täuschung, so dürfen wir beide Darstellungen als direkte, wenn auch freie Nachbildungen des Kallimachos aus der Marathonschlacht betrachten. Die Vorstufe für das Motiv hat Furtwängler a. a. O. S. 281, A. 3 schlagend richtig in dem zurücksinkenden Krieger auf den Darstellungen troischer Kampfscenen aus der Zeit der grossen Vasenmaler erkannt. Panainos und Mikon haben hier in ähnlicher Weise eine typische Figur aus der Vasenmalerei aufgenommmen und weitergebildet, wie ihr Meister Polygnot es bei dem Hektor, den Würfelspielern und anderen Figuren auf seinen delphischen Bildern gemacht hat (Nekyia S. 57. S. 68). Auf Grund dieser Erwägungen haben wir die Figur der Pariser Lekythos, jedoch nach der anderen Seite gewandt, auf unserer Tafel als Kallimachos eingesetzt. Nachträglich muss ich allerdings bedauern, dass wir uns hinsichtlich der Verwundungen zu eng an dieses Vorbild gehalten haben; mindestens ein die Brust durchbohrender Speer hätte noch hinzugefügt werden müssen.

Kynegeiros, des Euphorion Sohn, der Bruder des Aischylos, fand beim Kampf um die Schiffe den Tod; ein Perser hieb ihm die Hand ab, als er eins der phönikischen Schiffe am Vorderteil gefasst hielt, sei es, wie die Rhetoren sagen, um es festzuhalten, sei es, was mir wahrscheinlicher ist, um es zu erklimmen. In dieser einfachen Fassung berichtet den Vorgang Herodot, während die romantische Weiterbildung ihn erst die rechte, dann die linke Hand verlieren und endlich das Schiff noch mit den Zähnen festhalten lässt. Pausanias hat diese berühmte Figur ganz übergangen, wieder ein Beleg dafür, wie wenig auf das Schweigen dieses Schriftstellers zu geben ist; aber Plinius nennt sie neben Miltiades und Kallimachos, Aelian *nat. anim.* XII 38 neben Epizelos und Kallimachos, endlich Lukian *Iup. trag.* 32 neben Miltiades. Ausführlicher verbreitet sich über sie, auch hier im engsten Anschluss an Polemon, Himerius; einmal beschreibend X 2 *τὸν δὲ ἄλλον διὰ χειρῶν τὸν Περσῶν στόλον βαπτίζοντα καὶ ταῖς τῶν στοιχείων χρείαις τὴν σώματος φύσιν μερίζοντα,*[23]) das andere Mal erzählend II 21 *ὁ δὲ τοῖς φεύγουσιν ἐπιδραμὼν εἰς τὴν θάλασσαν Φοινίσσης νεὼς λαμβάνεται κρείττονα δεξιὰν ἔχειν τριήρους ὅλης οἰόμενος· δείσαντες δὲ τῆς τριήρους οἱ βάρβαροι μὴ δεξιᾶς Ἀττικῆς γίνηται λάφυρον, πελέκει τὴν χεῖρα μερίζουσιν· ὁ δὲ πληγεὶς ἔκειτο, τῆς μὲν χειρὸς ἀφαιρεθεὶς τῆς δὲ τριήρους ἐχόμενος.* Massgebend für den dargestellten Moment ist natürlich nur die erste Stelle. Die Verwundung selbst war dargestellt; die Hand hielt noch den Schiffsrand, aber schon entströmte ihr das Blut und schon ist das Beil zum zweiten Schlag erhoben, der sie vom Arm trennen wird. Dass

---

[23]) Polemon *Cyneg.* 10 *καθ' ἕκαστον τῶν Κυνεγείρου μελῶν ἐγίνετο μάχη καρτερά.* 11 *νεκρὸς εἷς ἄμφω τὰ στοιχεῖα πληρώσας ἑαυτοῦ τοῖς μέλεσιν ἔκειτο, γῇ καὶ θαλάσσῃ μεμερισμένος.*

der moderne Zeichner bei einem so kühnen Motiv, für das die erhaltenen Monumente keinerlei Analogie bieten, sich eben helfen musste, so gut es ging, ohne mehr bieten zu wollen, als eine Andeutung des Richtigen, will ich, um nicht wieder missverstanden zu werden, noch ausdrücklich hervorheben. Allerdings hätte Kynegeiros vielleicht unbärtig dargestellt werden müssen, da seine grosse Jugend im Gegensatz zu der reifen Männlichkeit des Kallimachos wiederholt von Polemon hervorgehoben wird, *Cyneg.* 20 *Κυνέγειρος δὲ, ἅτε μειράκιον ἐξιών, ἐκ πλείονος μὲν μεγαλοψυχίας τοῦ πλείονος περιεῖδε βίου. Callimach.* 24 *καὶ Κυνέγειρος μὲν νεώτερος ὢν ταῦτα ηὐθαδιάσατο.*

Nur aus Aelian wissen wir, dass auch Epizelos dargestellt war. Von ihm war in Athen zu Herodots Zeit folgende, auf seine eigene Erzählung zurückgehende Legende im Umlauf: VI 117 *συνήνεικε δὲ αὐτόθι θωῦμα γενέσθαι τοιόνδε, Ἀθηναῖον ἄνδρα Ἐπίζηλον τὸν Κουφαγόρεω ἐν τῇ συστάσι μαχόμενόν τε καὶ ἄνδρα γινόμενον ἀγαθὸν τῶν ὁμμάτων στερηθῆναι οὔτε πληγέντα οὐδὲν τοῦ σώματος οὔτε βληθέντα, καὶ τὸ λοιπὸν τῆς ζόης διατελέειν ἀπὸ τούτου τοῦ χρόνου ἐόντα τυφλόν. λέγειν δὲ αὐτὸν περὶ τοῦ πάθεος ἤκουσα τοιόνδε τινὰ λόγον, ἄνδρα οἱ δοκέειν ὁπλίτην ἀντιστῆναι μέγαν, τοῦ τὸ γένειον τὴν ἀσπίδα πᾶσαν σκιάζειν· τὸ δὲ φάσμα τοῦτο ἑωυτὸν μὲν παρεξελθεῖν, τὸν δὲ ἑωυτοῦ παραστάτην ἀποκτεῖναι· ταῦτα μὲν δὴ Ἐπίζηλον ἐπυθόμην λέγειν.* Auch dieser Geschichte, die sich Epizelos wirklich erlebt zu haben ganz gut einbilden konnte, hat es an romantischer Ausschmückung nicht gefehlt. Nach Polemon *Cyneg.* 49 beteiligt sich Polyzelos, welche Namensform die Späteren bevorzugen, auch nach seiner Erblindung noch an der Verfolgung: *ταύταις* (den Händen des Kynegeiros) *καὶ Πολύζηλος ἐκολούθησε μὴ τεθεαμένος.* Das führt der Zusatz bei Suidas noch weiter aus, indem er den Erblindeten Freund und Feind an ihrer Sprache unterscheiden lässt und jenen bewaffneten Dämon auf den Pan deutet, während bei Polemon der Vater des Kallimachos die Erscheinung auf seinen toten Sohn bezieht, 56 *ὦ μεγάλῳ φάσματι κεκοσμημένε· τοῦτ' εἶδε Πολύζηλος, ἐκεῖνο τὸ θαῦμα Καλλίμαχος ἦν.* Das Einflechten des Pan ist natürlich so ungeschickt, wie möglich; dieser athenerfreundliche Gott sollte einen seiner Schützlinge des Augenlichts, den andern des Lebens berauben? Der terminus post quem für diese Deutung lässt sich übrigens noch mit Sicherheit bestimmen. Erst die Zeit Alexanders hat im Zusammenhang mit der damals ausgebildeten Sage von dem indischen Feldzug des Dionysos den Pan zum bewaffneten Strategen gemacht.[24]) Aber auch die Angabe, dass Epizelos als Blinder noch weiter gefochten habe, muss uns nach den bei Kallimachos und Kynegeiros gemachten Erfahrungen bedenklich erscheinen. Herodot, an den wir doch vor allem uns zu halten haben, sagt nur, dass Epizelos tapfer gekämpft habe; davon, dass er nach der Erblindung weiter gekämpft habe, sagt er nichts. Aus diesem Grunde habe ich es vorgezogen, den Moment der Erblindung selbst darstellen zu lassen: die Erscheinung in persischer Tracht, mit langem über den Schild herabwallendem Bart, wie sie bei Herodot geschildert wird, mit erhobenem Schwert einen Hieb nach dem Nebemanne des Epizelos führend, während dieser selbst wie geblendet das Haupt hinter dem schon zum Streich aushebenden Arme verbirgt. Dass für die Figur des Epizelos der Perikles vom Schilde der Parthenos das Muster gewesen ist, braucht kaum gesagt werden. Das Motiv findet

[24]) S. Preller, Griech. Myth. I[4] S. 704. S. 743 A. 5.

sich übrigens auch, nur in der Haltung des rechten Armes leicht variirt, auf dem Fries von Gjölbaschi (Taf. X B. 4 in der Mitte); eine Vorstufe könnte man vielleicht in dem Akamas des Amazonenkraters Stoddart (Gerhard A. V. 329. 330) erkennen, der neben Motiven vom Parthenonfries auch solche aus Mikons Amazonenschlacht bewahrt hat.[25])

Kallimachos, Kynegeiros und Epizelos müssen, wie Wachsmuth gesehen hat, auf derselben Seite des Bildes, nicht allzuweit von einander, dargestellt gewesen sein. Schon die fast typische Weise in der sie auch von solchen Autoren, die das Bild zwar nicht nennen, aber es deutlich im Sinne haben, als „eine vielgerühmte Heldentrias“ [26]) genannt werden, lässt dies vermuten. Indirekt bestätigt wird es durch die Notiz des Aelian, dass es streitig war, ob diese Figuren von Mikon oder von Polygnot selbst gemalt waren, was man doch am natürlichsten nicht auf die Figuren allein, sondern auf eine bestimmte Partie des Bildes beziehen wird; ferner dadurch, dass alle drei zusammen von demselben Autor zur näheren Bezeichnung der Stelle einer vierten Figur verwandt werden, des Atheners mit dem Hund. Die Stelle lautet *nat. anim.* VII 38: *συστρατιώτην δέ τις Ἀθηναῖος ἐν τῇ μάχῃ τῇ ἐν Μαραθῶνι ἐπήγετο κύνα, καὶ γραφῇ εἴκασται ἐν τῇ Ποικίλῃ ἑκάτερος, μὴ ἀτιμασθέντος τοῦ κυνός, ἀλλὰ ὑπὲρ τοῦ κινδύνου μισθὸν εἰληφότος δρᾶσθαι σὺν τοῖς ἀμφὶ τὸν Κυνέγειρον καὶ Ἐπίζηλόν τε καὶ Καλλίμαχον· εἰσὶ δὲ καὶ οὗτοι καὶ ὁ κύων Μίκωνος γράμμα· οἱ δὲ οὐ τούτου, ἀλλὰ τοῦ Θασίου Πολυγνώτου φασίν.* So haben wir denn rechts von unserem Kallimachos, der etwas höher oberhalb des Sumpfes angebracht ist, zuerst diesen Krieger mit seinem Hund und noch weiter rechts die Epizelos-Gruppe gestellt; denn nicht am Strande, sondern mitten im Getümmel der Schlacht ist für sie der gegebene Platz. Dass diese Anordnung zu Polemon stimmt, bei dem Epizelos nach der einen Darstellung beim Anblick des Kallimachos erblindet, nach der anderen dem Kynegeiros gefolgt sein soll, kann Zufall sein, verdient aber doch hervorgehoben zu werden.

Der Raum, den die vier Figuren einnehmen, kann, wie ein Blick auf unsere Tafel lehrt, kein ganz kleiner gewesen sein. Vielmehr geben sie der linken Hälfte des Bildes von dem Mittelpunkt der Schlacht bis zum Meeresufer ganz eigentlich das Gepräge. So begreift es sich, dass sie neben Miltiades als die eigentlich charakteristischen Figuren des Bildes angeführt zu werden pflegen.

Noch einer war auf dem Bilde dargestellt oder man glaubte wenigstens in einer der dort dargestellten Figuren seine Züge zu erkennen, kein Geringerer als Aischylos. Mit Recht hat das O. Jahn Arch. Zeit. 1866 S. 223 A. 16 aus einer an die Erwähnung der Aischylos-Statue im Dionysischen Theater angeknüpften Bemerkung des Pausanias geschlossen I 21, 2: *τὴν δὲ εἰκόνα τὴν Αἰσχύλου πολλῷ τε ὕστερον τῆς τελευτῆς δοκῶ ποιηθῆναι καὶ*[27]) *τῆς γραφῆς, ἣ τὸ ἔργον ἔχει τὸ Μαραθῶνι*, mit welcher allgemeinen Bezeichnung natürlich nur das Bild in der Poikile gemeint sein kann. An

---

[25]) Winter, die jüngeren attischen Vasen S. 35; Benndorf, Gjölbaschi S. 150.

[26]) Wachsmuth a. a. O. S. 512 A. 1.

[27]) Obgleich *καὶ* in den massgebenden Handschriften fehlt, ist es doch durch das vorausgehende *τε* verbürgt und daher in den schlechteren Codices mit Recht, wenn auch wohl nur aus Conjectur, eingesetzt; der Ausfall ist durch das vorhergehende *ποιηθῆναι* verschuldet. Gemeint ist: „Lange Zeit nach seinem Tode und nach der Herstellung des Bildes, das noch bei seinen Lebzeiten gemalt wurde und sein einziges authentisches Porträt enthält.“

welcher Stelle der Schlacht sich dieser wirkliche oder vermeintliche Aischylos befand, können wir nicht wissen. Wir haben ihm den Platz neben seinem Bruder Kynegeiros gegeben.

Die Figur des Aischylos leitet zu der Frage über, wie es denn überhaupt mit der Zuverlässigkeit der Namengebung steht. Dass den kämpfenden Figuren keine Namen beigeschrieben waren, folgt aus der bekannten Stelle in Aischines Ctesiphontea, die, so oft sie schon citiert worden ist, doch hier nicht fehlen darf, 186 *προσέλθετε δὴ τῇ διανοίᾳ καὶ εἰς τὴν στοὰν τὴν Ποικίλην· ἁπάντων γὰρ ὑμῖν τῶν καλῶν ἔργων τὰ ὑπομνήματα ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀνάκειται· τί οὖν ἐστὶν, ὧν ἐγὼ λέγω, ἐνταῦθα;*[28]) *ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη γέγραπται· τίς οὖν ἦν ὁ στρατηγός; οὐτωσὶ μὲν ἐρωτηθέντες ἅπαντες ἀποκρίναισθ' ἄν, ὅτι Μιλτιάδης· ἐκεῖ δ' οὐκ ἐπιγέγραπται· πῶς; οὐκ ᾔτησε τὴν δωρεὰν ταύτην; ᾔτησεν, ἀλλ' ὁ δῆμος οὐκ ἔδωκεν, ἀλλ' ἀντὶ τοῦ ὀνόματος συνεχώρησεν αὐτῷ πρώτῳ γραφῆναι παρακαλοῦντι τοὺς στρατιώτας.* Dass die Geschichte in dieser Form unmöglich und darum erfunden ist, ist allgemein bekannt; sie gehört in dieselbe Kategorie mit der Fabel, dass dem Pheidias das Anbringen der Künstlersignatur an der Parthenos verboten worden sei.[29]) Aber sie beweist, dass neben Miltiades keine Namensbeischrift stand und was von dieser Hauptfigur gilt, dürfen wir ohne weiteres auf die übrigen, soweit es sich um Sterbliche handelt, übertragen. Wer nun die Skepsis auf die Spitze treiben wollte, der könnte wohl fragen, ob überhaupt Panainos und Mikon die Absicht hatten, bestimmte Persönlichkeiten darzustellen und ob nicht die Benennung einzelner Figuren auf willkürlicher Deutung beruhe, wie dies schon wiederholt und neuerdings selbst von Furtwängler, jedoch gewiss mit Unrecht, von dem Perikles und Pheidias auf dem Schilde der Parthenos behauptet worden ist. Indessen würde solche Skepsis durchaus unberechtigt sein. Miltiades war durch seinen Platz und seine Haltung, wie Aischines richtig sagt, ganz unverkennbar charakterisiert; von dem Polemarchen Kallimachos gilt dasselbe. Etwas anders liegt die Sache bei Kynegeiros und Epizelos. Wer behaupten wollte, dass ein von den Malern frei erfundenes künstlerisches Motiv durch die Volkslegende auf den notorisch bei Marathon gefallenen Kynegeiros bezogen worden sei und dass unser ältester Zeuge Herodot eben diese Legende wiedergäbe, gegen den würde sich ein strikter Gegenbeweis um so weniger führen lassen, als Herodots Schilderung von Marothon klärlich von dem Bild der Poikile ebenso stark beeinflusst ist, als seine Darstellung von Salamis durch Aischylos Perser. Und wer die ganze Epizelos-Episode aus einer vielleicht missverstandenen Gruppe des Bildes, ähnlich der auf unser Tafel dargestellten, herleiten wollte, auch der dürfte schwer zu widerlegen sein. Aber weder dass Kynegeiros auf diese Weise den Tod fand, ist an sich unglaublich, noch dass Epizelos wirklich während der Schlacht erblindete und selbst in gutem Glauben diese Katastrophe einer dämonischen Erscheinung zuschrieb. Als das Bild gemalt wurde, war Aischylos, der über den Tod seines Bruders doch gewiss genau unterrichtet war, noch am Leben, und den Bericht über Epizelos will Herodot durch mündliche Tradition mittelbar von diesem selbst überkommen haben. Ausgeschmückt mögen beide Geschichten schon im Jahre 460 gewesen sein, aber ein thatsächlicher Kern wird ihnen doch zu Grunde liegen. Waren aber diese vier

---

[28]) So entschieden richtig der Papyros Rainer.

[29]) S. Löschcke, Historische Untersuchungen für A. Schaefer S. 26.

Gestalten deutlich individualisiert, so ist kein Grund zu bezweifeln, dass auch andere Figuren die Züge bekannter Marathonkämpfer trugen, wenn dies auch nur von Athens grösstem Dichter Aischylos überliefert ist. Diesen mussten Panainos und Mikon persönlich kennen; auch Epizelos kann damals noch am Leben gewesen sein; Miltiades, Kallimachos und Kynegeiros können beide als Knaben gesehen haben. Kein Zweifel also, dass sie in allen diesen Fällen authentische Porträts geben konnten und es gewiss auch gethan haben.

Dass auch von den Persern wenigstens die Feldherrn Datis und Artaphernes Porträtzüge trugen, hören wir nur durch Plinius XXXV 57 *Panaenus quidem frater Phidiae etiam proelium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit. adeo iam colorum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiaden, Callimachum, Cynegirum, barbarorum Datim, Artaphernen.* Die Stelle geht, wie ich Archäolog. März. 26 gezeigt habe, auf Varro zurück. Wenn dieser behauptete Porträtcharakter wirklich in den Köpfen vorhanden war, so kann es sich nur um eine willkürliche Individualisirung handeln, da die Maler die beiden persischen Feldherrn unmöglich von Angesicht zu Angesicht gekannt haben können. Viel mehr als durch die Porträtzüge müssen die beiden Perser durch ihren Platz und durch ihre Erscheinung hervorgehoben gewesen sein. Leider haben wir über beide Punkte keine Nachricht und sind daher auf ein reines Raten angewiesen. Wir haben den einen, den wir natürlich völlig willkürlich als Artaphernes bezeichnen, an die Stelle gebracht, die den Uebergang von dem ersten Zusammenstoss zur Flucht der Perser bildet; den zweiten, dem so die Benennung Datis zufällt, haben wir oberhalb von Kallimachos gestellt, also da, wo sich die Verfolgung dem Ufer nähert.[30]) Auch haben wir uns nicht gescheut beide beritten darzustellen, da ein persischer Feldherr zu Fuss kaum denkbar ist. Kennt doch noch Pausanias die Krippen der Rosse des Artaphernes im Felsen oberhalb der Sümpfe[31]) und die oben citierte Himeriusstelle: *τοὺς δὲ καθιππαζομένους ἔτι τὴν ἤπειρον* giebt für das Vorkommen Berittener auf dem Bilde sogar einen direkten Beleg. Ja, man würde aus ihr, wenn nicht eine rhetorische Uebertreibung vorliegt, auf eine grössere Anzahl von Reiterfiguren schliessen können. Indessen wäre es kaum begreiflich, wie angesichts einer bildlichen Darstellung, in der die persische Reiterei in grösseren Massen auftrat, Demon das Sprichwort *χωρὶς ἱππεῖς* auf die Schlacht bei Marathon hätte beziehen können[32]); auch fällt das Schweigen Herodots schwer ins Gewicht. Die für Datis und Artaphernes verwandten Reiterfiguren sind mit einigen Aenderungen zwei attischen Vasen der Ermitage entnommen, die wir nach den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* pl. LI (Hydria) und pl. LIX (Amphora) in den umstehenden Textabbildungen wiederholen. Die auf diesen Vasen dargestellten Kampfscenen von vier bis fünf Figuren, darunter jedesmal eine berittene asiatische, nehmen sich ganz aus wie Episoden, die aus einer grösseren Schlachtenkomposition herausgenommen

---

[30]) Zufällig stimmt hierzu, dass auch bei Polemon *Callim.* 60 Datis in unmittelbarer Nähe des Kallimachos gedacht wird.

[31]) Paus. I 32, 7 *ὑπὲρ δὲ τὴν λίμνην φάτναι εἰσὶ λίθου τῶν ἵππων τῶν Ἀρταφέρνους καὶ σημεῖα ἐν πέτραις σκηνῆς.* Auch Studniczka, Jahrb. d. arch. Inst. VI S. 246 nimmt an, dass die persischen Feldherrn beritten gewesen seien.

[32]) S. Crusius, Rh. Mus. XL 316 ff.; Milchhöfer, Karten von Attika S. 54.

sind, und zeichnen sich durch einen ungewöhnlich malerischen Charakter aus. Sowohl im Text der *Antiquités* als in Stephanis Vasenkatalog (No. 1810. 1871) werden die Gegner der Griechen als Amazonen bezeichnet. Es ist ja gewiss bedenklich, ohne Autopsie urteilen zu wollen. Aber verhehlen kann ich nicht, dass mir die asiatischen Figuren auf der Amphora einen entschieden männlichen

Amphora.

Eindruck machen, und dass mir auch auf der Hydria die Männlichkeit trotz der entschieden weicheren Bildung nicht ausgeschlossen scheint, zumal auch die Bildung des Griechen links mehr Weichheit als Kraft zeigt. Sollten wirklich Perser und nicht Amazonen dargestellt sein, so läge es nahe, an direkte Abhängigkeit von dem Bilde in der Poikile zu denken.

Wenn wir nun nochmals das ganze Schlachtbild überschauen, so finden wir als die vornehmsten Gestalten auf griechischer Seite, gewissermassen als Ausgangs- und Endpunkt des eigentlichen Ent-

Hydria.

scheidungskampfes, rechts den Polemarchen Kallimachos, links den Strategen Miltiades, ganz entsprechend dem Ausdruck des Pausanias *τῶν μαχομένων δῆλοι μάλιστα.* Diese Anordnung ist nicht nur durch die Rolle, die beide Männer in der Schlacht spielten, bedingt, sie hat noch eine ganz bestimmte Beziehung. Die Schlachtordnung bei Marathon wird von Herodot folgendermassen beschrieben VI 111 *τοῦ μὲν δεξιοῦ κέρεος ἡγέετο ὁ πολέμαρχος Καλλίμαχος· ὁ γὰρ νόμος τότε εἶχε οὕτω τοῖσι Ἀθηναίοισι τὸν πολέμαρχον ἔχειν κέρας τὸ δεξιόν· ἡγεομένου δὲ τούτου ἐξεδέκοντο ὡς ἀριθμέοντο αἱ φυλαὶ ἐχόμεναι ἀλληλέων, τελευταῖοι δὲ ἐτάσσοντο ἔχοντες τὸ εὐώνυμον κέρας Πλαταιέες.* Und so ist es auf unserem Bilde. Der Standpunkt des Beschauers ist etwa auf den Höhen von Drakonera gedacht; nach Süden blickend, hat er vor sich die Ausläufer des Pentelikon, rechts die vom Herakleion herabkommende Schlucht, links die Meeresbucht, im Vordergrund die Sümpfe, alles etwas verschoben, zurechtgerückt, zusammengezogen, wie es die Maler brauchten, aber im wesentlichen doch der Wirklichkeit entsprechend. Fasst man nun die kämpfenden Griechen zu einer einheitlichen Schlachtreihe zusammen, so steht Kallimachos auf dem rechten Flügel und an den äussersten linken kommen die Plataier. Wir haben also schon hier dasselbe Kompositionsprinzip, wie es kürzlich Studniczka[33]) und Winter[34]) für die Schlacht bei Issos auf dem Sarkophag des Abdalonymos nachgewiesen haben. Die zeitlich aufeinanderfolgenden Scenen werden auf diese Weise wieder zu einer festen Einheit zusammengefasst. Nicht in Einzelbilder zerrissen, sondern festgeschlossen tritt uns die Komposition entgegen. In reicher Abwechslung entrollen sich uns die einzelnen Momente des Kampfes, und doch wird der Ueberblick über das Ganze bewahrt. Bedarf es nun noch der Rechtfertigung, warum wir stillschweigend von der Voraussetzung ausgegangen sind, dass die Beschreibung, die Pausanias von der Gesamtkomposition giebt, von rechts nach links fortschreitet, und demgemäss oben angenommen haben, dass, wer die Halle vom Markt aus betrat, in dem rechten Flügel Oinoe, in dem linken Marathon fand?

Bei dem Versuch, von dem Gemälde eine Vorstellung zu gewinnen, haben wir uns bisher auf die kämpfenden Athener und Perser beschränkt, von den Wesen höherer Art aber noch keine Notiz genommen. Unter den direkten Zeugen spricht nur Pausanias von Göttern und Heroen die auf dem Bilde dargestellt waren: *ἐνταῦθα καὶ Μαραθὼν γεγραμμένος ἐστιν ἥρως, ἀφ' οὗ τὸ πεδίον ὠνόμασται καὶ Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς· Μαραθωνίοις γὰρ, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν Ἡρακλῆς ἐνομίσθη θεὸς πρώτοις.* Das sind in der bei diesem Schriftsteller so beliebten paarweisen Gruppierung zwei Heroen, Marathon und Theseus, und zwei Götter, Athena und Herakles; denn eben dieses, dass Herakles als Gott aufgeführt wird, nicht warum er dargestellt war, soll der Satz *Μαραθωνίοις γὰρ κτλ.* motivieren. Es leuchtet nun, wie schon oben bemerkt, ein, dass diese Aufzählung auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht. Je zwei gleichartige Figuren sind herausgegriffen und zusammengruppiert und wer die Schreibweise des Pausanias kennt, der weiss auch, dass aus solcher stilistischen Gruppierung keineswegs auf eine entsprechende Gruppierung im Bilde geschlossen werden darf. Theseus braucht nicht neben Marathon, Herakles nicht neben Athena gestanden zu haben; nicht

---

[33]) Verhandlungen der 42 Philologen-Sammlung in Wien 1893 S. 88.

[34]) Archäologischer Anzeiger 1894 S. 16.

einmal benachbart brauchen die vier Figuren gewesen zu sein, da ἐνταῦθα auf das ganze Gemälde geht (s. S. 19), nicht auf die unmittelbar vorher geschilderte Schlusscene. Diese göttlichen Figuren können also auf die verschiedensten Stellen verteilt gewesen sein. Das aber geht allerdings mit Bestimmtheit aus Pausanias hervor, dass diese vier Figuren nicht am Kampfe teilnahmen[35]; einmal weil die folgende Gruppe Miltiades und Kallimachos mit τῶν μαχομένων eingeleitet wird und dann weil diesen beiden eine ihrem Wesen nach zu jener ersten, der Aktion nach aber zu dieser zweiten Gruppe gehörige Figur angereiht wird, der Heros Echetlos, der thatsächlich am Kampfe theilnimmt. Die vier Figuren der ersten Gruppe scheiden sich nun aber nach ihrer Bedeutung für den dargestellten Vorgang in zwei Kategorien, so dass jedesmal ein Gott und ein Heros zusammenkommen; Marathon und Herakles sind Lokalgötter des Schlachtfeldes, Athena und Theseus repräsentieren den attischen Staat.

Wir stehen nun vor einer Frage, die für die ganze Rekonstruktion von prinzipieller Bedeutung ist. Waren die Götter und Heroen, abgesehen von dem eigenartigen Echetlos, zwischen die Kämpfenden eingestreut oder nahmen sie gesondert den oberen Raum der Bildfläche ein? Wenn Wachsmuth sie durch ihr Auftreten den Mut der Hellenen beleben und unter den Feinden Furcht und Schrecken verbreiten lässt, so denkt er sie sich offenbar mitten im Gewühl des Kampfes. Von Darstellungen mythischer Kämpfe auf schwarzfigurigen und namentlich rotfigurigen Vasen strengen Stiles ist uns dergleichen ja geläufig. Sollen wir uns nun vorstellen, dass Athena wie sonst hinter Achilleus oder Diomedes hier hinter Miltiades oder Kallimachos oder gar hinter einem anderen beliebigen Kämpfer gestanden habe? Ich bekenne, mir nicht vorstellen zu können, wie das möglich gewesen sein soll, ohne die Kontinuität der Schlachtscenen auf das Empfindlichste zu stören. Zwischen Miltiades und den anstürmenden Athenern kann eine göttliche Figur ebenso wenig eingeschoben werden, als sie hinter dem tödlich verwundeten Kallimachos am Platze wäre. Nun glaubt Benndorf, dass eine Figur des Frieses von Gjölbaschi (XXIV a 5) für die Darstellungsart dieser hilfreichen Götter einen Anhalt biete. Die Figur ist um so bedeutsamer, als sie sich in der Darstellung des Kampfes um Theben findet, also einer Partie, deren Zusammenhang mit dem Gemälde des Onasias in Plataiai, einem dem Kreise Polygnots angehörigen Werke, nach Benndorfs lichtvoller Beweisführung niemand bestreiten wird. Es ist ein mit einem schleierartig über den Kopf gezogenem Mantel bekleideter Mann — nach dem Stiche würde man sogar geneigt sein ihn für einen Greis zu halten — der, mit dem Scepter in der Linken und das Haupt auf die Rechte gestüzt, auf einem Felsen über dem versinkenden Gespann des Amphiaraos sitzt (s. die Abbildung auf S. 31). Benndorfs Deutung S. 195 ist sehr schön; er erkennt den Zeus Hypsistos „in einer dem Sturm- und Gewittergott eigentümlichen Gestalt, verschleierten Hauptes aufgeregt sitzend und den Oberkörper vorneigend.“ Bei Pindar spaltet Zeus mit dem Blitz die Erde, um Amphiaraos in der Tiefe verschwinden zu lassen; der Künstler des Frieses habe aber das Schleudern der Blitze nicht angedeutet, um nicht die feierliche Höhe des Gedankens, dass der Gott selbst sich fernher über Amphiaraos offenbare, zu beeinträchtigen. Zu diesem Gotte wende sich Amphiaraos mit hocherhobener

---

[35]) Dies war die Meinung Brunns, Künstlergesch. II 21, der indessen Wachsmuth a. a. O. II 509 mit Recht nicht gefolgt ist.

Hand aufblickend „in der Todesstunde betend, aber als streitbarer Held furchtlos im Abgrund versinkend.“ Nur ungern entschliesst man sich, diese tief empfundene Auffassung durch Zweifel und Bedenken zu trüben, aber gesagt muss es doch werden, dass die Deutung keineswegs sicher ist. Amphiaraos blickt nicht zu der sitzendenden Figur auf, sondern gerade von ihr weg, der Arm ist nicht zum Gebet, sondern im Gestus des Staunens erhoben. Und ist die sitzende Figur wirklich Zeus? Sie macht wenigstens im Stich, wie schon hervorgehoben, einen greisenhafteren Eindruck, als wir ihn sonst vom Herrscher des Olymp zu empfangen gewohnt sind, und für die Verhüllung des Hauptes, deren symbolische Beziehung auf den Gewittergott doch höchst problematisch ist, kenne ich aus dem fünften Jahrhundert sonst keinen Beleg.[36]) Dagegen legt der Vergleich mit der unten abgebildeten Figur des Homerischen Becher **d** (50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 82), der gleichfalls den Kampf der Sieben darstellt, den Gedanken an Teiresias ausserordentlich nahe. Doch nehmen wir die Benennung Zeus einmal als gesichert an. Was würden wir für die Polygnotische Kompositionsweise lernen? Auf dem Friese ist die Figur zur Ausfüllung des leeren Raumes über den Pferden verwendet; dass sie auch auf dem Gemälde des Onasias dieselbe Stelle einnahm, ist nicht gesagt; der Bildhauer musste ja die sich aufthürmende Komposition des Originals in eine einzige Figurenreihe umsetzen; und bei einem Bilde, dessen Mittelpunkt doch gewiss die

Mauer der Kadmeia bildete, kann Zeus schwerlich seinen Platz in der Ebene gehabt haben; er wird, wenn er dargestellt war, über der Burg gethront haben.[37])

Um keine Möglichkeit unerwähnt zu lassen, mag man sich einen Augenblick die Frage vorlegen, ob die Götter, wie auf den Friesen des Parthenon und des sogen. Theseions, in symmetrischen Gruppen in die Komposition eingesetzt sein konnten. Aber man wird sich sagen müssen, dass bei den Friesen das Kompositionsprinzip und der Raumzwang zu dieser Anordnung führten, dass diese erschwerenden Bedingungen bei dem Bilde fortfielen und dort dasselbe, wie auf den Friesen leichter, natürlicher, ungezwungener zu erreichen war, wenn die Götter in den oberen Theil des Bildes gestellt wurden. Bekanntlich ist diese Anordnung bei den tarentinischen Vasen, die das polygnotische Kompositionsprinzip in schematischer Erstarrung repräsentieren, geradezu typisch geworden; erfunden haben es die Vasenmaler gewiss nicht, sondern sind auch hierin ihrem Vorbild Polygnot gefolgt.

Eingehende Erwägung hat uns also die schon früher (Nekyia S. 56 A. 39) aufgestellte These, dass die Götter in dem Marathonbilde den oberen Raum einnahmen, durchaus bestätigt. Genauer

---

[36]) Die von Overbeck, Kunstmythologie II S. 254 f. angeführten Beispiele sind sämtlich jünger.

[37]) Vgl. die bei Benndorf S. 187 Fig. 154c abgebildete Münze von Anchialos, die ihn über einem der Thore von Theben zeigt.

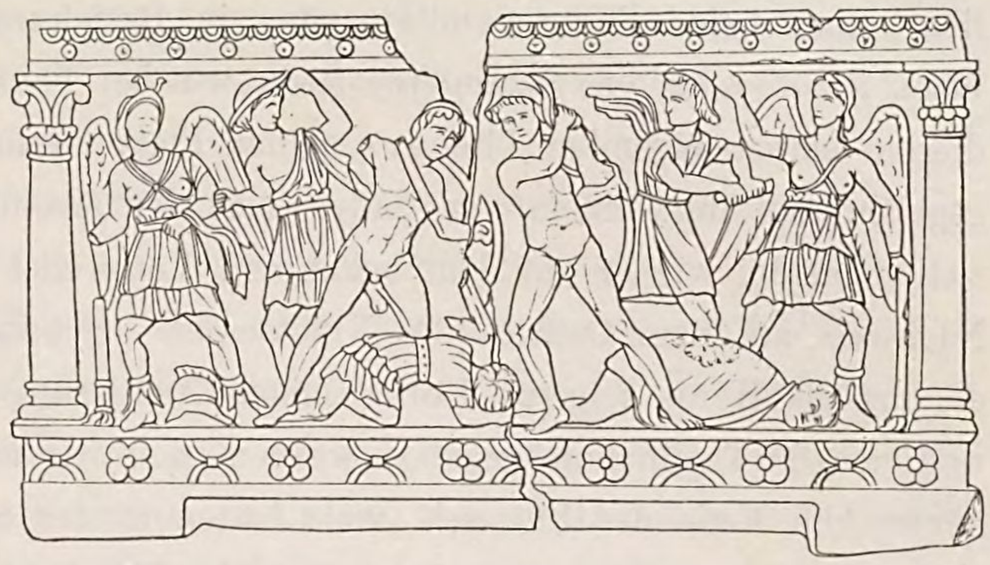
fixieren lassen sich zunächst Herakles und Marathon; *σέβονται δὲ οἱ Μαραθώνιοι . . . Μαραθῶνα, ἀφ' οὗ τῷ δήμῳ τὸ ὄνομά ἐστι, καὶ Ἡρακλέα, φάμενοι πρώτοις Ἑλλήνων σφίσιν Ἡρακλέα θεὸν νομισθῆναι* sagt Paus. I, 32, 4; *ἐν τεμένει Ἡρακλέους* stand das Lager der Athener, Herodot III 108. Diese beiden Repräsentanten des Lokals gehören also weder zu der Schlacht bei den Schiffen, wohin sie Heydemann, noch in die Mitte des Bildes, wohin sie Brunn und Wachsmuth stellen, sondern an die rechte Ecke, über die vom Heraklestempel her anstürmenden Athener. Hier haben wir sie denn angebracht, Marathon in der Gestalt des noch immer einer sicheren Deutung harrenden Lokalgottes aus dem Ostgiebel des Parthenon[38]), Herakles so, wie ihn die von Mikon abhängige Argonautenvase zeigt (*Mon. d. Inst.* XI 38. 39, vgl. Nekyia S. 40).

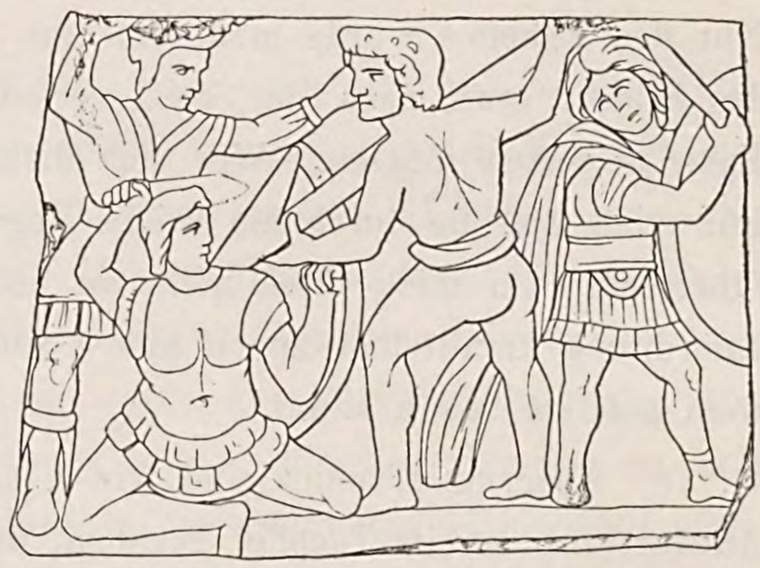
Dagegen lässt sich der Platz der Athena und des Theseus mit Sicherheit überhaupt nicht bestimmen; was uns veranlasst hat, sie links von Herakles anzubringen, kann erst dargelegt werden, wenn wir uns über die Bedeutung des Echetlos klar geworden sind. Pausanias nennt ihn ausdrücklich unter den Kämpfenden, verweist aber hinsichtlich des Näheren auf eine spätere Stelle: *τῶν μαχομένων . . . ἥρως τε Ἔχετλος καλούμενος, οὗ καὶ ὕστερον ποιήσομαι μνήμην.* Die versprochene Erörterung wird dann im Abschnitt über Marathon gegeben I 32, 5: *συνέβη δὲ, ὡς λέγουσιν, ἄνδρα ἐν τῇ μάχῃ παρεῖναι τὸ εἶδος καὶ τὴν σκευὴν ἀγροῖκον. οὗτος τῶν βαρβάρων πολλοὺς καταφονεύσας ἀρότρῳ μετὰ τὸ ἔργον ἦν ἀφανής· ἐρομένοις δὲ Ἀθηναίοις ἄλλο μὲν ὁ θεὸς ἐς αὐτὸ (l. αὐτὸν) ἔχρησεν οὐδέν, τιμᾶν δὲ Ἐχετλαῖον ἐκέλευσεν ἥρωα.* Kein Zweifel, dass Echetlos auf dem Bilde so dargestellt war, wie er hier geschildert wird, ein Bauer von Ansehen und Kleidung, also in der Exomis, seine Waffe die Pflugschar. Bekanntlich zeigt eine Serie etruskischer Urnen, deren Abbildungen mir durch G. Körtes Freundlichkeit vorliegen, einen solchen Kämpfer, meist mit dem Schurz, zuweilen aber in mehr kriegerischer Ausstattung mit Chlamys und Schild. Winckelmanns Deutung auf Echetlos (*Mon. ined.* p. 105), die bereits Zoega nur mit Reserve wiederholt hat, ist neuerdings stark in Misskredit gekommen. Und allerdings, angesichts des Peruginer Exemplars (Conestabile *Monumenti di Perugia* tav. 47—73), auf dem eine mit einem Schemel bewaffnete Frau dem bäurischen Krieger entgegen tritt, lässt sie sich nur um den Preis der Annahme halten, dass die Figur in diesem einen Fall in einem anderen uns völlig rätselhaften Zusammenhang verwandt worden sei. Aber diese Annahme scheint darum nicht allzu bedenklich, weil diese Frau selbst, wie Conestabile treffend hervorhebt (a. a. O. IV p. 267), ursprünglich in eine andere Scene gehört, an die bei dem Peruginer Exemplar nicht gedacht werden kann; es ist die Klytaimestra von den Urnen mit Agamemnons Tod (Brunn, *Urne etrusche* I tav. LXXIV. LXXV 1—3; LXXXV 4). Auf sämtlichen anderen Exemplaren finden sich, so weit mir bekannt, nur männliche Gegner und daran wird man sich bei der Deutung halten müssen[39]); dass eine deut-

[38]) Furtwänglers Deutung als Kephalos (Meisterwerke S. 249) ist so wenig haltbar als die früheren. Gewiss ist der schöne Jäger von Thorikos eine Lieblingsfigur der attischen Sage und Kunst. Aber der Ehre, als einziger Sterblicher der Geburt der Landesgöttin beizuwohnen, ist er denn doch nicht würdig. Den Kreis, in dem die Deutung zu suchen ist, hat Brunn (München. Sitz.-Ber. 1874, 2 S. 14) richtig bezeichnet, in der Benennung Olympos aber sich gewiss vergriffen.

[39]) Conestabile sieht in der Figur einen etruskischen Todesdämon, für dessen Darstellung vielleicht der Echetlos der Poikile als Muster gedient habe.

liche Charakterisierung der bekämpften Gruppe als Perser meist unterblieben ist[40]), kann bei der Freiheit, die sich die Urnenarbeiter in der Behandlung der Tracht nehmen, als ernstliches Gegenargument nicht gelten. Für die Verwendung polygnotischer Motive auf etruskischen Urnen ist seit Benndorfs Entdeckung von Gjölbaschi die Darstellung des Freiermords das klassische Beispiel. Heydemann (VIII. Hall. Winckelmannsprogramm S. 9 A. 24) und Wachsmuth a. a. O. II S. 509 A. 2 haben daher wohlgethan, die alte Deutung Winckelmanns wieder aufzunehmen. Sie lässt sich vielleicht noch durch folgende Bemerkung stützen. Rechts von Echetlos erscheint regelmässig ein Krieger, der offenbar nicht zu dessen Gegnern, sondern zu derselben Partei, wie dieser, gehört; da seine Stellung an den Perikles des Parthenonschildes erinnert, wird man ihn auf ein Vorbild des fünften Jahrhunderts zurückführen dürfen. Durch Körtes Güte bin ich in der Lage, die beiden Exemplare, die ihn in besonders charakteristischer Weise zeigen, nach den Probedrucken des Urnen-Corpus in beistehenden Abbildungen zu geben. Auf dem einen in Volterra befindlichen Exemplar[41]) tritt ihm eine dämonische Figur entgegen, bei deren Anblick er zurückfährt das Gesicht abwendend und den rechten, das Schwert führenden Arm erhebend. Auf dem zweiten Exemplar in Cortona steht er allein, das schmerzlich verzogene Gesicht gesenkt, dem Kampfe abgewandt, aber ohne sichtbare Wunde. Ich brauche kaum auszusprechen, dass ich in dieser Figur einen späten Ableger des Epizelos vermuthe und dass eben diese Vermutung mich veranlasst hat, diesen auf unserer Tafel in der Stellung des Perikles zeichnen zu lassen. Die scheinbar naheliegende Konsequenz, nun auch auf dem Bilde den Echetlos in unmittelbarer Nähe des Epizelos anzubringen, habe ich nach langem Schwanken doch lieber nicht gezogen. Dass die durch eine unabsehbare Fülle von Mittelgliedern den etruskischen Urnenarbeitern zugekommene Vorlage zwei besonders berühmte Gruppen verewigte, die auf dem Bilde getrennt waren, ist ebenso gut denkbar, wie dass sie eine bestimmte Episode des Schlachtbildes wiedergab. Wenn wir also hinsichtlich der Einordnung des Echetlos auf blosse Vermutung angewiesen sind, so schien kein Ort





---

[40]) Nur auf einem Exemplar in Pal. Bargagli in Sarteano bei Chiusi (tav. VI 5 in Körtes künftigen III. Band) tragen die beiden stehenden Gegner die persische Tiara; die Ausstattung des ins Knie gesunkenen Hauptgegners ist hingegen auch hier ganz die eines Griechen.

[41]) Abgeb. auch bei Inghirami *Mon. Etr.* I tav. 63.

passender, als der Uebergang von der ersten zur zweiten Scene. Weiter links, wo die Perser sich bereits zur Flucht wenden, ist göttliches Eingreifen nicht mehr von Nöten; an dieser Stelle aber bedeutet die geheimnisvolle Erscheinung des Dämon thatsächlich den Wendepunkt der Schlacht.

Wo kam er her, dieser Helfer in höchster Gefahr? Als Heros wohnt er unter der Erde und aus der Erde muss er emporgestiegen sein. Es ist möglich, dass Pausanias und Mikon es für überflüssig fanden, dies noch besonders anzudeuten, aber wenn wir lesen, dass auf dem Bilde ein anderer Heros gerade im Moment des Aufsteigens dargestellt war, so liegt es doch ausserordentlich nahe, beide Figuren miteinander in Beziehung zu setzen und auch äusserlich zu verbinden. *Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος* lesen wir bei Pausanias. Ich habe aus solchen Erwägungen heraus diesem emporsteigenden Theseus seinen Platz unmittelbar hinter dem der Erde entstiegenen Echetlos gegeben und ihn, einem von Sauer (Aus der Anomia S. 102) angeregten Gedanken folgend, so darstellen lassen, wie er auf dem bekannten Votivrelief des Sosippos (Lebas 50) und nach Sauers schönem Nachweis auf dem Ostfries des Niketempels erscheint, den beiden einzigen erhaltenen Monumenten, die ihn als Heros zeigen. Durch leichte Aenderung konnte dem erhobenen Arm der Gestus freudiger und erregter Theilnahme gegeben werden, den wir auf dem Parthenonfries bei Dionysos finden. Zwar könnte die Notiz des Plutarch, viele hätten in der Schlacht den Geist des Theseus in Waffen vor sich herstürmen zu sehen geglaubt[42]), zu der Meinung verführen, dass Theseus auf dem Bilde in der Panoplie dargestellt gewesen sei. Und in der That hat es dieser Ansicht an Vertretern nicht gefehlt.[43]) Nur muss dann weiter gefolgert werden, dass er nach Meinung der Maler wirklich am Kampfe theilnehmen sollte. Seinen Platz an dieser Stelle des Bildes könnte er auch dann behalten; wir würden uns vorzustellen haben, dass er im Begriff ist, sich an die Spitze der anstürmenden Athener zu stellen. Nur den Echetlos würde man, um eine Verdoppelung des Motivs zu vermeiden, an eine andere Stelle des Bildes, etwa nach der oben verschmähten Analogie der etruskischen Urnen in die Nähe des Epizelos setzen müssen. Wer sich diese Anschauung aneignen will, den kann ich nicht widerlegen. Für mich war die durch die beiden angeführten attischen Monumente gebotene Theseusgestalt zu verführerisch, um mich ihrer nicht zu bedienen. Dass übrigens dieser „andere Herakles“ bei unserer Anordnung unmittelbar neben sein Vorbild zu stehen kommt, ist ein Zusammentreffen, das man sich wohl gefallen lassen kann.

Aber mit Echetlos sind wir noch nicht fertig. Wer ist dieser Heros mit der Pflugschar? Die Antwort hat bereits Toepffer gegeben, das direkte Spiegelbild des attischen Buzyges.[44]) Dann gehört er aber, wie dieser, in die Umgebung der alten attischen Ackerbau-Göttin, das ist der Athena. Denn dass sein Cult nicht älter wäre als die Schlacht bei Marathon, wird doch niemand dem Pausanias glauben. Höchstens könnte es sich damals um die Aufnahme unter die städtischen Culte gehandelt

---

[42]) Thes. 35: *χρόνοις δ' ὕστερον Ἀθηναίους ἄλλα τε παρέστησεν ὡς ἥρωα τιμᾷν Θησέα καὶ τῶν ἐν Μαραθῶνι πρὸς Μήδους μαχομένων ἔδοξαν οὐκ ὀλίγοι φάσμα Θησέως ἐν ὅπλοις καθορᾷν πρὸ αὐτῶν ἐπὶ τοὺς βαρβάρους φερόμενον.*

[43]) S. Heydemann a. a. O. S. 9, vgl. aber Wachsmuth a. a. O. II. S. 509 A. 1.

[44]) Attische Genealogie S. 140 A. 1.

haben, — denn das nur kann *Ἀθηναίοις* im Gegensatz zu dem vorhergehenden *Μαραθώνιοι* bedeuten —, obgleich das völlige Schweigen der übrigen Quellen zur Vorsicht mahnt. Zu Hause aber ist dieser dämonische Marathonkämpfer gewiss in der Tetrapolis selbst, wenn wir auch nicht mehr entscheiden können, ob er allen vier Demen gemeinsam oder in einem derselben besonders heimisch war. Nahe liegt es ja, ihn mit der Pallas von Pallene in Verbindung zu bringen. Wie dem auch sein mag, so viel ist klar, dass Echetlos Eingreifen in den Kampf auf Geheiss der Athena geschieht und da diese selbst auf dem Bilde dargestellt war, so wird sie wohl mit ihrem Heros ähnlich verbunden gewesen sein, wie es unsere Tafel zu zeigen versucht. Was uns veranlasst hat, sie zu Wagen darzustellen und im Begriff, wenn auch nicht direkt am Kampfe teilzunehmen, so doch ihn zu überwachen, wird erst später dargelegt werden können.

Mit den litterarisch direkt bezeugten Figuren sind wir zu Ende, und wenn wir uns in den strengsten Grenzen der ars nesciendi halten wollten, müssten wir hier abbrechen. Aber so gut wie wir bei der Rekonstruktion eines attischen Dramas uns nicht nur an die sicheren Fragmente halten, sondern zur Ergänzung des Fehlenden bei den Mythographen und bei den Denkmälern Umschau halten oder, um ein verwandteres Beispiel zu gebrauchen, wie wir beim Ostgiebel des Parthenon die fehlende Mitte theils auf technische Indicien, theils auf analoge Darstellungen gestützt wieder aufzubauen uns bemühen, und so gewiss Bestrebungen dieser Art trotz mancher Irrwege doch noch immer schliesslich der Wissenschaft zum Heile ausgeschlagen sind, ebenso gut dürfen wir hier, wo es gilt unsere Vorstellung von einem berühmten Bilde zu vervollständigen und zu klären, verwandte Bildwerke zu Rate ziehen; freilich wie das Bild wirklich gewesen ist, werden wir kaum je erfahren, aber es ist schon ein nicht zu unterschätzender Gewinn, wenn wir uns klar werden, wie es gewesen sein kann.

Dass die Aufzählung des Pausanias nicht vollständig ist, hat sich uns schon wiederholt ergeben, und dass speziell ausser Athena und Herakles noch andere Götter dargestellt waren, lässt sich auf Grund einer zwiefachen Erwägung mindestens wahrscheinlich machen. Erstens: wenn an dem rechten Ende des Bildes der obere Raum von Göttern und Heroen eingenommen war, so dürfen wir für die Mitte und das andere Ende dasselbe voraussetzen. Zweitens: welchen Göttern glaubten denn die Athener den Sieg von Marathon zu verdanken? wem wurde das jährliche Dankopfer dargebracht? Der Artemis Argrotera in Agrai[45]), die ja überhaupt in der attischen Religion in weit höherem Grade Kriegsgöttin ist, als Athena, und dem Pan. Diese beiden Gottheiten können auf einer offiziösen Darstellung der Marathonschlacht unmöglich gefehlt haben, so dass wir sie ohne jeden weiteren Beleg unbedenklich einsetzen dürfen. Einen bedeutenden Schritt weiter hilft uns aber eine Gruppe tarentinischer Vasen, die zum Theil im achten dieser Winckelmannsprogramme von H. Heydemann behandelt und auf das Zusammentreffen Alexanders mit Dareios in der Schlacht bei Issos bezogen worden sind; heute würde diese Ansicht selbst von ihrem Urheber gewiss nicht mehr aufrecht erhalten werden. Sie verbietet sich schon durch die mittlerweile berichtigte Vasenchronologie. Nur die Perserkämpfe

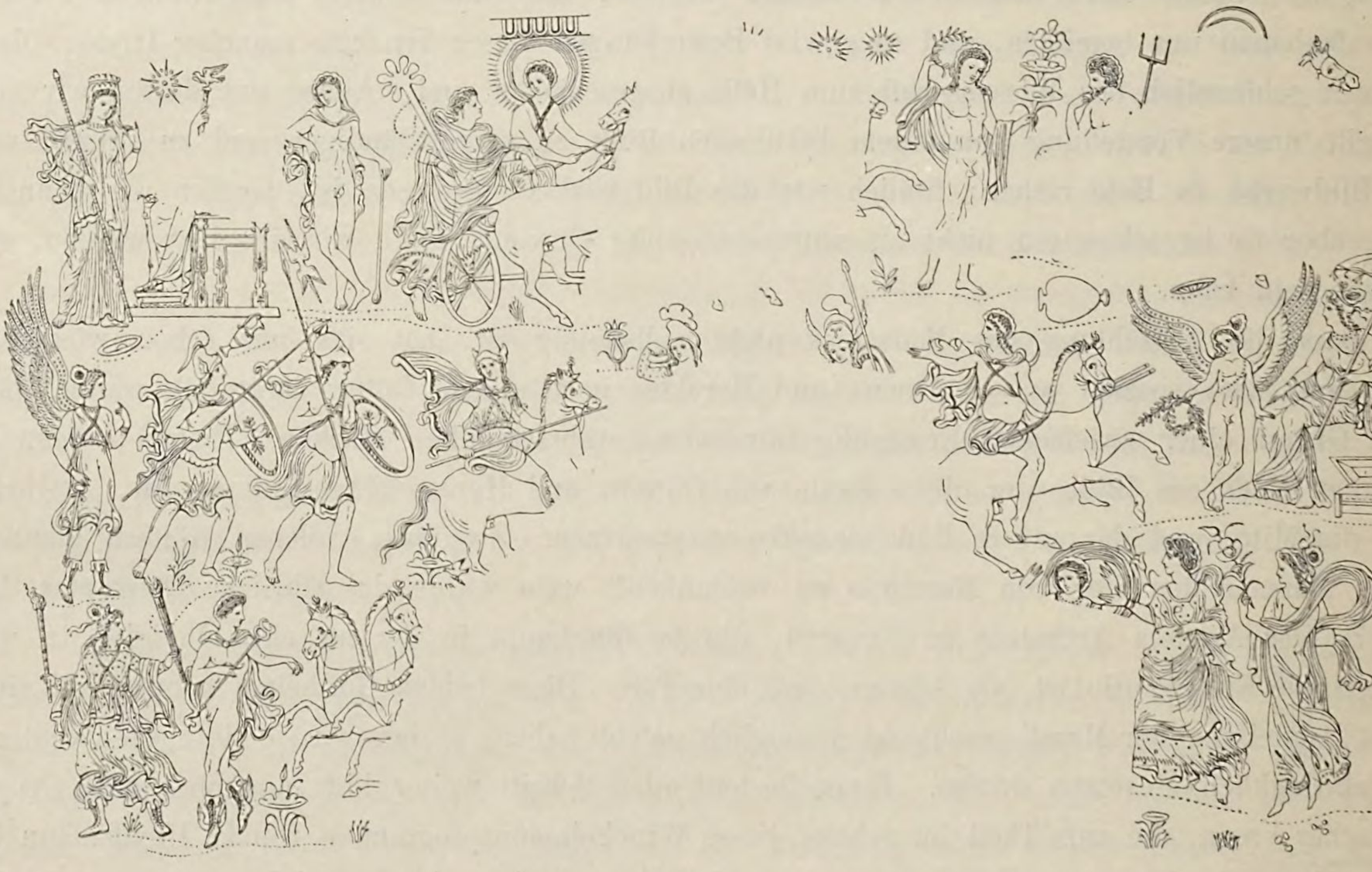
[45]) Plut. *d. glor. Atheniens.* 343 F; vgl. Preller, Griech. Myth. I[4] 312.

des fünften Jahrhunderts können gemeint sein und dass speziell die Schlacht von Marathon dargestellt ist, beweist die Auswahl und Gruppierung der den oberen Streifen füllenden Götter.[46]) Zwar in der äusseren Erscheinung der Kämpfenden haben sich die tarentinischen Vasenmaler viele Freiheiten erlaubt. Miltiades erscheint beritten und der Feldherr der Perser zu Wagen; aber die Götterversammlung trägt ein durchaus attisches Gepräge. So vor allem auf dem von Heydemann bei Seite gelassenen Ruveser Krater des Neapler Museums No. 3256. So sehr das wichtige, leider sehr ergänzte Gefäss eine neue und bessere Publikation als die der *Monumenti* II 30—32 verdiente, so genügt doch schon diese, um zu erkennen, dass auf der uns hier interessierenden Vorderseite[47]) nicht Ama-

---

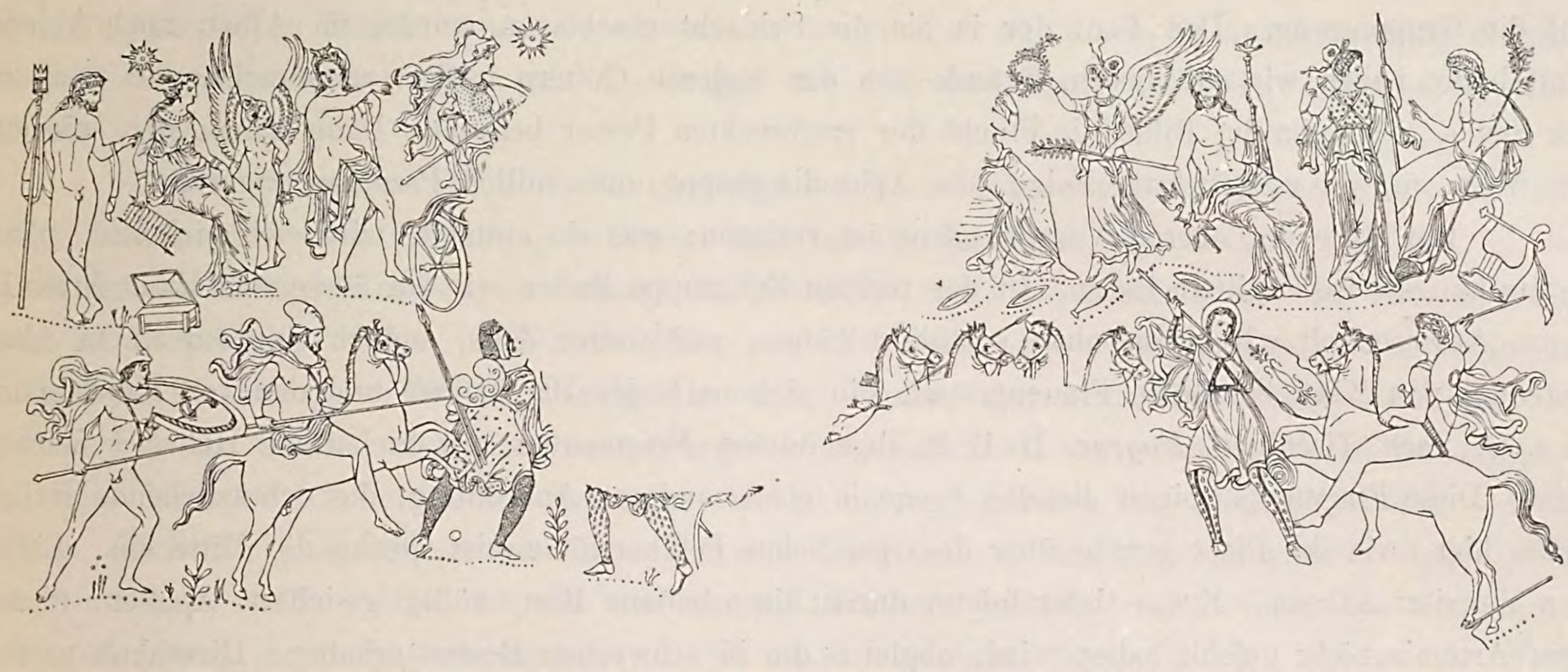
[46]) Auf Grund einer Mittheilung, die ich ihm vor Jahren gemacht hatte, hat F. Koepp diese Vasengruppe in der Archäologischen Gesellschaft besprochen, s. Arch. Anz. 1892 S. 127. Der dort von ihm geäusserte Zweifel, ob mich die Art, wie er meine Gedanken ausgeführt hat, befriedigen werde, war durchaus gerechtfertigt.

[47]) Auch die Rückseite ist von solchem Interesse, dass ich mir nicht versagen kann, sie gleichfalls in verkleinerter Abbildung hierher zu setzen. Es ist, gewiss auch nach attischen Vorbildern, der Raub der Kore, dargestellt in solcher Ausführlichkeit und mit so charakteristischen Zügen, dass man das wichtige Monument in Försters und Overbecks sorgfältigen Behandlungen dieses Mythos ungern vermisst. Im unteren Streifen nahm Pluton mit der geraubten Kore auf



seinem Gespann die Mitte ein; diese Hauptgruppe ist bis auf die Vorderteile zweier Pferde und die von einem Adler bekrönte Scepterspitze des Pluton verloren. Hekate und Hermes geleiten das Gespann. Rechts erblickt man drei von den Gespielinnen der Kore mit Blumen in den Händen. Im oberen Streifen bildet das Gespann des Helios das Centrum. Demeter ist im Begriff neben den alles sehenden Gott auf den Wagen zu steigen, um ihn nach der geraubten Tochter zu befragen; eine freie Umbildung der bekannten Scene im Homerischen Hymnos 63 (vgl. Preller, Griech. Myth. I⁴ 761 A. 2). Diesen

zonen, wie Brunn und Heydemann annahmen, sondern Perser dargestellt sind. Wir geben hier die beiden oberen Streifen nach der erwähnten Abbildung mit Weglassung der dort, wie es scheint, recht zuverlässig angegebenen Ergänzungen. Oben finden wir links Poseidon, Aphrodite mit Eros, Pan und Athena, die, wie die Reste des Rades und des einen Pferdes beweisen, auf dem Wagen stand, also



der Sache nach richtig ergänzt ist. Es sind die charakteristischen Götter der athenischen Akropolis, sowohl die auf dem Plateau wohnenden alten Herrscher der Stadt, als die an den Abhängen später angesiedelten. Genau in der gleichen Zusammenstellung erscheinen sie häufig auf attischen Monumenten, nur dass der Aphrodite ihre auch im Cult mit ihr verbundene Dienerin Peitho zugesellt wird. Eines der ältesten und charakteristischsten Beispiele ist die attische Lekythos, die diese sechs Götter dem Ringkampf von Peleus und Thetis zuschauen lässt.[48]) Athena aber hat sich auf der tarentinischen Vase aus dem Kreise ihrer Genossen gelöst; sie hat den Streitwagen bestiegen und will, darüber kann ernsthaft kein Zweifel bestehen, hinunterfahren in den Kampf. Dieses schöne und originelle

---

einen Punkt hat bereits Heydemann, Neapl. Vasens. S. 598 A. 14 richtig erkannt, seltsamerweise ohne die Konsequenz für die ganze Darstellung zu ziehen. Vor dem Gespann schreitet Phosphoros und reitet Eos. Zwischen beiden ist der sitzende Poseidon eingeschoben. Links Zeus zwischen Hera und Ganymedes. Einige Schwierigkeit macht nur die Benennung eines Theils der den mittleren Streifen füllenden Figuren. Abgesehen von Aphrodite und Eros scheinen alle der geraubten Kore zu Hilfe eilen zu wollen. In der Mitte erkennt man die Köpfe von Athena und Artemis, letztere in dem später häufigen, hier aber allerdings etwas befremdlichen orientalischen Kostüme. Schon im Homerischen Hymnos die Gespielinnen der Kore, sind sie in den bildlichen Darstellungen fast stets die ersten, die zu ihrer Befreiung herbeieilen. Die Reiter zu ihren beiden Seiten wird man für die Dioskuren halten dürfen, so befremdlich auch bei dem zweiten wieder die orientalische Tracht ist. Aber kann der dann folgende bewaffnete langlockige Jüngling Apollon sein? Wird er auch in früherer Zeit, öfter als man gewöhnlich glaubt, als Hoplite dargestellt (auch im Megarer-Giebel z. B. ist der Gott in der rechten Ecke sicher Apollon und nicht Ares zu benennen), so ist mir doch ein Beispiel aus späterer Zeit nicht bekannt. Der folgende Jüngling wird Ares sein und die Eckfigur ist durch ihre ganze Erscheinung als Iris gesichert.

[48]) Overbeck, Her. Gall. Taf. VIII 1, vgl. Preller, Griechische Mythologie I[4] S. 508 A. 3. S. 744 A. 2.

Motiv haben wir kein Bedenken getragen auch für die Marathonschlacht anzunehmen. Natürlich musste dabei der jüngere Typus, in dem die Göttin auf der Vase erscheint, mit einen älteren vertauscht werden; denn wenn, wie ich allerdings glaube, ein mittelbarer Zusammenhang dieser tarentinischen Malereien mit dem Bilde in der Poikile besteht, so beschränkt sich die Abhängigkeit auf die Auswahl der Götter und erstreckt sich nicht oder nur ausnahmsweise auf die Darstellungsweise und nur bedingt auf die Gruppierung. Den Pan, der ja als die Schlacht geschlagen wurde, im Athen noch keinen Kult hatte, haben wir aus diesem Grunde von den anderen Göttern isoliert angebracht, und zwar an der Stelle, wo unten im Bilde die Flucht der erschreckten Perser beginnt. Dann haben wir, wie auf der Vase, nur in umgekehrter Folge, die Aphroditegruppe und endlich Poseidon angereiht.

Die Mitte des oberen Vasenstreifens ist verloren; was sie enthielt, wird sich vielleicht später vermuthungsweise ermitteln lassen. In der rechten Eckgruppe finden wir am äussersten Ende Artemis, deren Anwesenheit wir schon oben postuliert haben, und weiter Zeus, endlich eine auf einem Altar sitzende, von Nike bekränzte Frauengestalt, die sich nach der Dareiosvase und den von Heydemann a. a. O. nach Tischbein *Engrav.* II 1. 2 abgebildeten Fragmenten mit Sicherheit Hellas benennen lässt. Diese Fragmente zeigen dieselbe Scene in etwas anderer Anordnung; die Schutzflehende Hellas nahm hier, wie ihr Platz gerade über dem persischen Feldherrn beweist, genau die Mitte ein. Links von ihr sitzt Athena. Etwas tiefer folgte, durch die erhaltene Reste völlig gesichert, Apollon, hinter dem Artemis nicht gefehlt haben wird, obgleich die in schwachen Resten erhaltene Hirschkuh natürlich ebenso gut zu Apollon gehören kann. Von der rechts auf Hellas folgenden Figur ist nur der beschuhte Fuss mit dem Gewandsaum erhalten; es wird Aphrodite gewesen sein, die also das Pendant zu Athena bilden würde. Dann kann das zweite Fragment sich unmittelbar angeschlossen haben; es enthält Hera, Zeus und hinter diesem, trotz der fragmentierten Erhaltung unverkennbar, Hermes, der die Darstellung abgeschlossen haben wird. Die Symmetrie erfordert am linken Ende eine entsprechende Figur einzusetzen, am wahrscheinlichsten Poseidon. Diese Fragmente haben uns also zunächst in Hera eine weitere Figur an die Hand gegeben, die auch auf der Ruveser Vase nicht gefehlt zu haben scheint; sie wird dort die Stelle eingenommen haben, an der der Ergänzer den Hermes eingesetzt hat und das in unserer Verkleinerung nur als ein Punkt unterhalb der Hellas erscheinende Stabende, an den in der Ergänzung ein unmöglicher Knotenstock angesetzt ist, wird der Rest ihres Scepters sein. Der Ehrenplatz, den Hera auf diese Weise erhält, ist um so passender, als darin zugleich eine Auszeichnung für Plataiai liegt, dessen vornehmste Göttin sie ist. Ferner haben wir jetzt in der auf dem Altar geflüchteten Hellas das Centrum kennen gelernt, um das die im oberen Theil des Gemäldes angebrachten Götter zu gruppieren sind. Die vier Götter haben wir links in der durch die Symmetrie gebotenen Anordnung folgen lassen; dass es aber verkehrt war, eben dieser Symmetrie zu Liebe, den Hermes wegzulassen, wird sich weiter unten zeigen.

Die Tischbeinschen Fragmente leiten unmittelbar über zur Perservase, durch die sie ja überhaupt allein verständlich sind. Hier zeigt der obere Streifen die Götterversammlung in sehr verkürzter Gestalt, nur Zeus und Athena, Apollon und Artemis sind geblieben. Dafür ist aber als Gegenstück zur schutzflehenden Hellas die stolz thronende Asia eingesetzt, begleitet von der fackeltragenden

Apate. Immer und immer wieder ist man beim Anblick dieser Göttin der arglistigen Bethörung an das *δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ*, beim Anblick der beiden Personificationen von Asia und Hellas an den Traum der Königin Mutter in Aischylos Persern erinnert worden. Ein unmittelbarer Zusammenhang ist nun freilich kaum denkbar; wohl aber ist eine Einwirkung des Aischylos auf den Kreis Polygnots nicht nur denkbar, sondern sogar sehr wahrscheinlich[49]) und durch das Mittelglied eines Polygnotischen Bildes könnte die Perservase in der That mit Aischylos zusammenhangen. Aus diesen Erwägungen heraus haben wir die Gruppe der Asia und Apate links hinter den olympischen Göttern angebracht.

So weit war ich mit Hilfe dieser tarentinischen Vasen gekommen, als ich unsere Tafel zeichnen liess. Erst nachdem die Zeichnung vollendet und bereits im Druck reproduziert war, bin ich auf ein indirektes litterarisches Zeugnis aufmerksam geworden, das einzige, das ausser der Pausaniasstelle über die dargestellten Götter Aufschluss giebt und die bisher gewonnenen Resultate zwar in der Hauptsache in erfreulicher Weise bestätigt, in einem Punkte aber nicht unwesentlich erweitert. Ich spreche von den beiden schon oben herangezogenen Deklamationen des Polemon, deren Abhängigkeit von dem Bilde in der Poikile uns bereits wiederholt entgegengetreten ist. Dreimal ist hier von den Göttern die Rede, deren hilfreichem Walten der Sieg bei Marathon zugeschrieben wird.[50]) Ich beginne mit der letzten Stelle *Callim.* 62, die nur bereits bekanntes bestätigt. Der Vater des Kallimachos redet da seinen Sohn folgendermassen an: *ὦ σεμνὸν πολέμου τέρας· ὦ τῶν συμμάχων θεῶν ἄξιον θέαμα. σοὶ μὲν ὁ Πὰν ἐβοήθησεν, σοὶ δὲ Ἥρα συνεκρότησε καὶ Παλλὰς ὑπερήσπισεν ὡπλισμένη· περὶ σὲ μὲν ἔστη Ἡρακλῆς, ἔστη δὲ Θησεὺς σεμνυνόμενοι.* Pallas, Herakles und Theseus sind durch Pausanias bezeugt. Dass wir jenes Heroenpaar unmittelbar verbunden haben und Pallas gewappnet in den Kampf stürmen lassen, stimmt, wenn auch vielleicht nur zufällig, zu den Worten des Polemon. Die Anwesenheit von Pan und Hera hatten wir erschlossen. Die beiden anderen Stellen stehen zu einander in Wechselbeziehung. Euphorion sagt *Cyneg.* 35: *ὦ στολαγοῦ καὶ μακροτέρας βελῶν δεξιᾶς δι' ἣν οὐ μάτην ὁ Πὰν ἐξ Ἀρκαδίας ἕδραμεν, οὐκ εἰκῇ Δημήτηρ καὶ Κόρη τῇ μάχῃ παρεγένοντο· ὦ θέαμα τῶν θεῶν ἄξιον. ὦ τρόφιμε τῆς παρούσης Ἀθηνᾶς· ὦ σύντιμε τοῖς Ἡρακλέους ἄθλοις καὶ Θησέως· οἱ μὲν γὰρ ταύρους εἷλκον καὶ λέοντας, σὺ δὲ τὸν τῆς Ἀσίας εἷλκες στόλον· τοῦτο ἦν τὸ δόρυ τῆς Ἀθηνᾶς ἡ Κυνηγείρου δεξιά, τοῦτο δᾷδες τῶν θεῶν χεῖρες ἐλευθέριον σέλας φέρουσαι.* Der Vater des Kallimachos erwidert, gleichfalls den Kynegeiros anredend, *Callim.* 41 *μὴ κράτει ναῦν ὑπὸ Πανὸς δεδιωγμένην μηδ' ἔχου τριήρους σὺ παρ' Ἀθηνᾶς ἀ[. . . . . οὐ] φεψαλουμένην*[51]) *ἀφίησιν αὐτὴν ἡ Δημήτηρ καὶ Κόρη· φευγέτω. πάρεστι Θησεύς, πάρεστιν Ἡρακλῆς·*

---

[49]) Vgl. auch Nekyia S. 60.

[50]) Vgl. auch Himerius II 22 *ὦ πρῶτοι τὰς ἀκλήτους συμμαχίας τῶν θεῶν εὐτυχήσαντες. Μαραθὼν μὲν ἔχει τὰ σώματα, τὰς δὲ ψυχὰς οἱ συστρατιῶται θεοί, γῇ δὲ τὸ κλέος καὶ θάλαττα.*

[51]) *ἀφεψαλωμένης* oder *ἐφεψαλωμένης* die Hdschr. mit dem vorhergehenden *τριήρους* verbunden; Hinck schlägt *ἀπεψαλμένης* vor. Aber nicht Athena, sondern Demeter und Kore führen die Fackeln, was Euphorion ausdrücklich hervorhebt, wenn er sagt; „die Fackeln der Göttinnen waren in Wahrheit die Hände meines Sohnes"; dann muss folgerecht in der Erwiderung nicht von Athena, sondern von Demeter und Kore gesagt sein, dass sie das Schiff „unentzündet" ent-

ἀλλ' οὐ κατέχουσι τὴν ναῦν ὅτι μὴ συμφέρει. Zu Pan, Athena, Herakles und Theseus, die wir schon konstatiert haben, treten hier die eleusinischen Gottheiten. Man wird danach kaum bezweifeln können, dass sie auf dem Bilde dargestellt waren, und so hätten sie auch auf unserm Rekonstruktionsversuch nicht fehlen dürfen. Das im Bilde Versäumte will ich wenigstens mit Worten hier nachzuholen versuchen. Ich würde also jetzt Demeter und Kore, die Mutter sitzend, die Tochter stehend, wie sie in der allerdings jüngeren eleusinischen Kultgruppe erschienen, beide fackeltragend zwischen Poseidon und Hellas einschieben und zur Herstellung der Symmetrie links hinter Zeus nach den Tischbeinschen Fragmenten Hermes, zwischen Apollon und Artemis Leto hinzufügen. Der nöthige Platz würde sich theils durch engeres Zusammenrücken der Figuren, theils durch Weglassung der Eos leicht gewinnen lassen. Die durch Polemon bezeugte Anwesenheit der Hera und der eleusinischen Göttinnen zeigt aber aufs neue, wie wohl wir daran gethan haben, die Gottheiten in den oberen Raum zu verweisen; denn im Kampfgetümmel würden diese drei Göttinnen doch schlechterdings unmöglich sein.

Aber auch nach Einfügung dieser weiteren vier Figuren ist der obere Raum noch nicht gefüllt. Von litterarischen Zeugnissen verlassen, sehen wir uns vollständig auf die eigene Phantasie angewiesen. Es ist dabei folgendes zu beachten. Wenn man sich für den grössten Theil des Bildes die göttlichen Gestalten auf dem Gipfel des Gebirges thronend und von dort aus dem Kampfe zuschauend denken kann, so ist diese Vorstellung an dem linken Ende nicht mehr zulässig. Hier über den Schiffen kann die Bildfläche nur den Luftraum vorstellen. Um diese Stelle auszufüllen, habe ich daher zu einem Motiv gegriffen, das seit den Perserkriegen bei den attischen Bildhauern und Vasenmalern gleichermassen beliebt, schon zu einer Zeit, als es sich noch für keines der Polygnotischen Bilder direkt belegen liess, auf den Einfluss dieses Meisters zurückgeführt werden konnte.[52]) Mittlerweile ist es durch den Bologneser Krater für den Theseus des Mikon konstatiert worden. Ich meine die an die Endpunkte der Komposition gestellten grossen Himmelslichter. So haben wir denn links über den Schiffen nach bekannten Vorbildern, Helios angebracht mit der voranreitenden Eos die, wie gesagt, jetzt wegzufallen hätte, rechts neben Marathon Selene, so dass beide Lichtgottheiten die den oberen Raum füllenden Götter und Heroen einrahmend umschliessen. Es verstand sich, das Helios an das linke östliche, Selene an das rechte westliche Ende kommen musste. In Worten gefasst heisst das: „Ueber Euboea geht leuchtend die Sonne auf, während hinter dem Kamm des Pentelikon der verbleichende Mond verschwindet."

Wir haben allen diesen göttlichen Figuren ihre Namen beigeschrieben; denn wenn auch, wie wir sahen, die Aischinesstelle das Fehlen der Beischriften bei den menschlichen Figuren beweist, so darf dies auf die Götter nicht ohne weiteres übertragen werden. Bei den Menschen verbot die Scheu vor der *ὕβρις* das Beischreiben der Namen; war das ein Grund, bei den Göttern von dem ziemlich konstanten Gebrauch der Beischriften, wie ihn theils litterarische Zeugnisse, theils die Analogie der

---

lassen. Ich habe also *οὐ φεψαλουμένην* geschrieben und das Wort zum folgenden Satze gezogen. Das den Schluss des vorhergehenden Satzes bildende Partizipium ist ausgefallen; also etwa *ἀπολελυμένης*, da das am nächsten liegende *ἀφειμένης* durch das folgende *ἀφίησιν* ausgeschlossen scheint.

[52]) S. Hermes XIX 469.

Vasen erhärten, in diesem Falle abzuweichen? Figuren wie Echetlos, Marathon, ja im gewissen Sinne auch Theseus konnten der erklärenden Beischrift kaum entrathen; oder wenn sie es im fünften Jahrhundert konnten, die Zeit, aus der unsere kunsthistorischen Nachrichten stammen, hätte sie ohne diese Hilfe schwerlich richtig benennen können.

Auch eine Künstlersignatur anzubringen haben wir kein Bedenken getragen. Seltsam ist allerdings das Schwanken unserer Quellen hinsichtlich der Künstler. Zwar Polygnot, den nur Ailian nennt (s. S. 3. S. 25) beruht lediglich auf antiker Konjektur. Aber es bleiben Mikon und Panainos. Hier zeigt sich nun Folgendes: offiziell gilt als der eigentliche Maler Mikon, das lehrt die Geschichte von seinem wirklichen oder angeblichen Prozess, und sein Name wird genannt, wenn nur gelegentlich von dem Bilde die Rede ist, wie bei Ailian und Arrian. Aber wo wir es mit der eigentlichen kunsthistorischen Schriftstellerei zu thun haben, erscheint nicht er, sondern Panainos; so bei Pausanias, Plutarch, Plinius. Pausanias sagt bekanntlich in seiner Beschreibung des olympischen Zeus anlässlich der von Panainos gemalten Schranken V 11, 6: *Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνησιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον;* die Stelle geht, wie ich Archäolog. März. S. 51 gezeigt habe, auf pergamenische Quellen zurück. Ebenso nennt Plinius XXXV 57 nur den Panainos in einer Partie, die sich zwar mit Sicherheit nur bis Varro zurückverfolgen lässt, aber sehr wohl ebenfalls aus pergamenischen Autoren stammen kann. Endlich enthält die von Plutarch in seiner Schrift *de glor. Atheniens.* p. 346 A aufgenommene Liste berühmter athenischer Maler[52]), und zwar vornehmlich solcher, die attische Sage und Geschichte gemalt haben, neben Apollodor, Euphranor, Nikias und Asklepiodoros auch Panainos, wie bereits K. O. Müller statt des *Πλειστaίνετος* der Handschriften schlagend richtig verbessert hat, den Bruder des Pheidias. Diesen Zeugnissen gegenüber geht es schlechterdings nicht an, den Antheil des Panainos an dem Marathonbilde in Abrede zu stellen, wozu Furtwängler, Meisterwerke S. 65 nicht übel Lust zu haben scheint. Es bleibt vielmehr dabei, dass Mikon und Panainos das Bild gemeinsam gemalt haben, wie dies schon von Jahn, Brunn und Wachsmuth nach sorgfältiger Abwägung der Quellen ausgesprochen worden ist. Das Schwanken der Nachrichten lässt sich aber keineswegs auf Versuche zurückführen, den Antheil der beiden Meister zu sondern, obgleich es auch daran nicht gefehlt haben mag; denn Kynegeiros und Kallimachos, die nach Plinius von Panainos gemalt waren, werden in der Ailianstelle dem Mikon oder Polygnot zugeschrieben. Vielmehr giebt uns das bei Plutarch, Plinius und Pausanias regelmässig hinzugesetzte *ἀδελφὸς Φειδίου* einen Fingerzeig, wie sich die Sache verhält. Der Ruhm des Pheidias hat auch den Namen seines Bruders in den kunsthistorischen Schriften, namentlich bei den für Pheidias besonders eingenommenen Pergamenern, Mikon gegenüber in den Vordergrund gestellt, während doch die Lykurgstelle beweist, dass dieser in Athen für die verantwortliche Persönlichkeit, also für den eigentlichen Schöpfer des Bildes galt. Indem wir Mikons Namen an die erste, den des Panainos an die zweite Stelle setzen, glauben wir das Verhältnis der beiden Maler richtig bezeichnet zu haben.

---

[52]) S. Lehnerdt *de locis Plutarchi ad artem spectantibus* (*Diss. Regim.* 1883) p. 30.

Im Anschluss hieran mag auch über die Thätigkeit des Panainos in Olympia noch ein kurzes Wort gestattet sein. Hat er dort wirklich nur die Schranken gemalt und bei der Bemalung des Zeusbildes seinem Bruder hilfreiche Hand geliehen? Der Front des Zeustempels gegenüber liegt die Halle der Echo, die früher *ποικίλη* hiess, *ὅτι ἦσαν ἐπὶ τῶν τοίχων γραφαὶ τὸ ἀρχαῖον* (Paus. V 21, 17). Die Baugeschichte dieser Halle hat uns Dörpfeld (Olympia II 72) mit gewohnter Klarheit erläutert. Einem Umbau aus der Zeit Philipps ist die Wand mit ihren alten Malereien zum Opfer gefallen. Die Errichtung der Halle aber ist, wie ein verworfenes Werkstück des Zeustempels, das Dörpfeld in ihrem Fundament vermauert gefunden hat, beweist, der Erbauung dieses Tempels gleichzeitig oder wenig jünger. Meister der monumentalen Wandmalereien waren im fünften Jahrhundert doch wahrlich in Griechenland nicht allzu häufig. Liegt es da nicht ausserordentlich nahe, in Panainos, dessen Aufenthalt in Olympia bezeugt ist und der ja in dieser Zeit auch den Tempel der Athena in Elis ausmalte (Plin. XXXVI 177), den Schöpfer jener im vierten Jahrhundert untergegangenen Wandgemälde der Poikile zu sehen? Nachdem sich der Anfänger unter Mikons Leitung bewährt hat, wird ihm für Olympia ein grosser selbstständiger Auftrag. Dies würde dann aufs Schönste mit Löschckes Ansatz des olympischen Zeus zusammenstimmen, den freilich Furtwängler Meisterw. 62 ff. mit grosser Lebhaftigkeit, aber wie mir scheint, mit wenig durchschlagenden Gründen bekämpft. Und doch hat derselbe Forscher uns durch den ebenso glücklichen wie überzeugenden Nachweis des parischen Ursprungs der Tempelskulpturen (Arch. Stud. H. Brunn dargebr. S. 75) eine neue indirekte Bestätigung unserer Ansicht gebracht. Denn nur die Hinabdatierung des Pheidias, der die bestbezeugten kunsthistorischen Thatsachen, seine Thätigkeit zur Verherrlichung der Perserkriege, sein Porträt auf dem Parthenosschilde und vieles andere unbarmherzig zum Opfer gebracht werden, kann Furtwängler abgehalten haben das abschliessende Wort zu sprechen, dass Kolotes von Paros der Verfertiger der Giebel wie der Metopen ist. Da aber derselbe Kolotes bei dem Zeusbilde des Pheidias Gehilfe war, wie denn auch das Goldelfenbeinbild der elischen Athena bald dem einen bald dem andern zugeschrieben wird, so kann zwischen den Tempelskulpturen und der Errichtung des Cultbildes kein Zeitraum von dreissig Jahren liegen.

Doch zurück zu der athenischen Poikile. Gemälde, wie dies Bild von Marathon und sein Pendant die Schlacht von Oinoe, hatte man in Athen früher so wenig gekannt, als ausgedehnte Wandmalereien überhaupt. Aber sind es deshalb auch die ersten historischen Schlachtgemälde, die die griechische Kunst geschaffen hat? Schon Helena schmückt ihr Gewebe mit den Kämpfen der Troer und Achaier, und von der Schlachtdarstellung des Homerischen Schildes und der mykenischen Silbervase bis zu den Vasen des Duris zieht sich eine ununterbrochene Reihe von Kampfdarstellungen, unter denen nur der Streifen der Kypseloslade hervorgehoben werden mag. Die geschlossen vorrückende Schlachtreihe, die im Hinterhalt liegende Truppe wird uns ebenso vor Augen gestellt, wie die in Einzelkämpfe aufgelöste Schlacht. Allerdings tragen alle diese Darstellungen einen ausgesprochen genrehaften Charakter; es fehlt die Individualisirung, die Beziehung auf ein bestimmtes Ereignis. Nicht diese oder jene Schlacht ist gemeint, sondern ganz im allgemeinen Kämpfe mit stammverwandten Nachbarn, und insofern stehen sie scheinbar in Gegensatz zu den Darstellungen von der Väter

Heldenthaten, wie sie der Mythos verklärt und der Sänger verkündet hat. Aber sollen diese beide Ströme Jahrhunderte lang nebeneinander her geflossen sein, ohne je sich zu vermischen? soll nie einem Künstler der Gedanke, nie einem Kriegsherrn der Wunsch gekommen sein, die Schlachten der eigenen Zeit ebenso im Bilde darzustellen und zu schauen, wie die Thaten der Urzeit? Sollte das Beispiel der orientalischen Kunst, zu deren festen Bestand das historische Gemälde längst gehörte, so gar nicht zur Nachahmung gereizt haben? Aber wo konnte das geschehen? Doch nicht auf den Truhen, die wir aus Beschreibungen kennen, oder auf den zum täglichen Gebrauch bestimmten Thongefässen, die uns erhalten sind? Nein, auf den Wandgemälden der Tempel — denn dass es solche in Ionien gab, wird man doch nicht bestreiten wollen — und auf den *πίνακες*, die man als Votivgaben den Göttern darbrachte. Diese Vorstufen sind nun freilich für uns unwiederbringlich verloren. Und auch bei den Schriftstellern finden sich nur zwei Nachrichten, darunter die eine solcher Art, dass ihre Verwertung nicht unbedenklich erscheint. Ich meine die bei Plinius VII 126. XXXV 55 erhaltene Notiz, von dem Bilde des Bularch, das den Untergang Magnesias darstellte und angeblich von Kandaules mit Gold aufgewogen wurde. Welcker (Kleine Schrift. 1, 439) hat bekanntlich nach Creuzers Vorgang diese Notiz auf den falschen Xanthos zurückgeführt, und in der überlieferten Fassung trägt sie allerdings den Stempel historischer Unmöglichkeit an der Stirn. Das Urtheil über das Bild, das der Träger dieser Geschichte ist, ist indessen damit noch keineswegs gesprochen, und eine Zeit, die den homerischen Schild nicht für ein nach Analogieen anderer Kunstwerke frei erfundenes, sondern einst wirklich vorhandenes Kunstwerk hält und die an die Realität der Philostratischen Gemälde glaubt, eine solche Zeit müsste, wenn sie konsequent sein wollte, auch an jenem Schlachtenbild des Bularch festhalten. Ganz unanfechtbar aber ist der Pinax mit der Darstellung von dem Brückenübergang des Dareios, den Mandrokles der Baumeister in das samische Heraion weihte (Herod. IV 88), in weiterem Sinne doch auch ein Schlachtenbild, und ein solches, das schon ähnlich wie die Polygnotischen Gemälde komponiert sein musste. Und nun die Vasenmaler! Wenn Duris und seine Genossen schon vor den Feldzügen des Dareios und Xerxes Scenen aus Perserschlachten auf ihre Vasen malen, dürfen wir da bezweifeln, dass es in Ionien historische Schlachtgemälde gab? Wie weit sich der Einfluss dieser Vorstufen in dem Bilde des Mikon und Panainos geltend machte, lässt sich nicht mehr ermessen. Wir sehen nur, dass sie die von den genrehaften Kampfscenen bekannten Motive der geschlossenen Schlachtreihe und der Einzelkämpfe miteinander verbanden, wir sehen, dass sie dem Ganzen durch Einführung der Götter eine höhere Weihe gaben. In diesem Punkt ist ihr Beispiel nicht ohne Nachfolge geblieben. Auf dem Fries des Niketempels sind gleichfalls die Götter gegenwärtig, nur den veränderten Bedingungen entsprechend, nicht über den Kämpfenden, sondern abgesondert auf einer Seite des Frieses angebracht. Dass hierfür das Bild in der Poikile das Muster war, scheint mir nicht zweifelhaft, wenn ich auch in der dargestellten Schlacht nicht Marathon, sondern Plataiai sehe, eine Ansicht, die ich stets gehabt habe und in der ich durch Furtwänglers schöne Darlegung (Meisterwerke S. 21 ff.) aufs neue bestärkt worden bin. Ich sage dies, trotzdem ich mit Sauer (Aus der Anomia S. 101) an dem Pan auf der Ostseite festhalten muss; denn dass die Bedeutung, die dieser Gott ursprünglich nur für

Marathon hat, sich allmählich auf die ganzen Perserkriege erweitert, ist doch ein sehr begreiflicher Vorgang.

Noch bleibt die Frage zu erörtern, welchen Platz das Bild in der Halle einnahm. Wenn, wie oben gezeigt ist, in dem einen Flügel von Anfang an die Schlacht bei Oinoe gemalt war, so kann der andere Flügel nicht ohne bildlichen Schmuk gewesen sein; die Marathonschlacht kann also nicht auf der Mittelwand gewesen sein, sie muss ihren Platz in dem zweiten, dem Eintretenden zur Linken liegenden Flügel gehabt haben, wie das schon Hermes XXV 416 von mir gezeigt worden ist. Dieselbe Anordnung hatte übrigens schon Semper Stil I 456 stillschweigend als die richtige angenommen und nur insofern fehlgegriffen, als er die Iliupersis in zwei besondere Bilder zerlegte, um auch für die Mittelwand eine dreigliedrige Komposition zu gewinnen. Seltsamerweise scheint die Anschauung jetzt ziemlich allgemein verbreitet, als ob die Worte, mit denen Pausanias die Beschreibung einleitet, *τελευταῖον τῆς γραφῆς* uns nöthigten, die Marathonschlacht auf dieselbe Wand zu setzen, wie die beiden unmittelbar vorher genannten Bilder. Aber wenn die Bezeichnung *γραφή* überhaupt von mehreren Bildern gebraucht werden kann, was verschlägt es dann, ob diese Bilder auf derselben Wand oder auf zwei benachbarten angebracht, oder auch auf sämtliche Wände des Gebäudes verteilt waren? Es kommt doch nur auf den zu ergänzenden Einheitsbegriff an, und der kann ebenso gut *στοά* oder *οἶκος*, wie *τοῖχος* gewesen sein. Nun wird aber *γραφή* in doppelter Bedeutung gebraucht, einmal im speziellen von dem einzelnen Wand- oder Tafelbild, wie unser „Gemälde“, dann im weiteren von der gesamten Ausmalung eines Raumes, wie unser „Malerei“. So werden z. B. die Bilder an den Schranken im olympischen Zeustempel zuerst *Παναίνου γραφαί* genannt und dann als *γραφή* zusammengefasst (Paus. V 11, 6 *τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλεια κτλ.*), und speziell von unseren Bildern heisst es in den Scholien zu Aristophanes Lysistrate 678: *ποικίλη στοὰ Ἀθήνησιν οὕτω λεγομένη διὰ τὴν ἐνοῦσαν γραφήν* und bei Diogenes Laertius VII 5: *ἐν τῇ ἀπὸ τῆς γραφῆς τῆς Πολυγνώτου ποικίλῃ*, womit doch wahrhaftig nicht gesagt sein soll, das nur die Iliupersis des Polygnot der Halle den Namen gegeben habe. Die „Schule von Athen“ ist eine *γραφή*, und alle vier Wandbilder der *stanza della segnatura* samt den Deckengemälden sind auch eine *γραφή*, und in dieser doppelten Bedeutung ist *ἡ γραφή* sowohl in der Beschreibung der Schranken von Olympia als der Marathonschlacht gebraucht; in den einleitenden Worten *τελευταῖον τῆς γραφῆς* bezieht es sich auf die ganze Malerei der Halle, in den die letzte Scene schildernden Worten *ἔσχατα δὲ τῆς γραφῆς* auf das Marathonbild allein. Aber weiter, wer giebt denn der üblichen Interpretation das Recht unter jener ersten *γραφή* nur die Amazonenschlacht und die Iliupersis zu subsumieren, hingegen die Schlacht bei Oinoe auszuschliessen? Wenn ich meine Aufzählung folgendergestalt gliedere: *πρῶτα μὲν . . . — ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων . . ., ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν . . . — τελευταῖον δὲ*, so sind die Gegensätze doch nicht *ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσι — τελευταῖον δὲ*, sondern *πρῶτα μὲν — τελευταῖον δέ*. Die Beschreibung des Pausanias schliesst also die vorgeschlagene Anordnung nicht nur nicht aus, sondern empfiehlt sie sogar in hohem Grade.

Und welche Fülle von feinen gegensätzlichen Beziehungen eröffnet sich bei dieser Vertheilung. Zwei mythische Kämpfe auf der Mittelwand, zwei historische Schlachten aus der jüngsten Vergangen-

heit in den Flügeln. Von den mythischen Kämpfen spielt der eine in der Fremde, in Kleinasien: die Athener sind mitgezogen, um die geraubte Helena befreien zu helfen, und haben dort die grosse Stadt bezwungen, der andere vor den Thoren Athens: die Reiterinnen, die aus dem fernen Osten gekommen und in das Land gefallen sind, um ihre Schwester zurückzuholen, werden auf dem Pnyxhügel zurückgeschlagen, die Stadt des Theseus vor dem Untergange bewahrt; links gefangene trojanische Königstöchter, rechts besiegte Amazonen. Und in gleicher Weise wird von den historischen Schlachten, die eine, Oinoe, in der Fremde geschlagen, in der Peloponnes, wo es eine verbündete Stadt zu beschützen gilt, die andere im attischen Lande, in das wie einst die Amazonen so jetzt neue Gäste aus Asien, die Perser, eingebrochen sind, die Stadt mit Brand und Raub bedrohend: eine Schlacht gegen Barbaren und eine gegen stammverwandte Griechen sind einander gegenübergestellt. Wo es die Heimat zu schirmen gilt, gegen die Amazonen und Perser, da stehen die Athener für sich allein; denn das kleine Häuflein der Plataier kann nicht als selbständiger Faktor, sondern nur als Annex zu den Athenern betrachtet werden. Den Krieg in der Fremde führen sie nicht allein, sondern beide Male im Bunde mit Argos. Unter Agamemnons, des mythischen Königs der alten Argiver, Führung haben sie Troja erobert, jetzt kämpfen sie Schulter an Schulter mit den neuen Argivern gegen den einheimischen Feind, Sparta. Die Iliupersis ist das mythische Gegenstück zu Oinoe, die Amazonenschlacht zu Marathon.

Aber dieses hohe Lied vom Ruhme Athens lässt auch Töne anklingen, die sich an das persönliche Empfinden des Einzelnen wenden. Manche der Krieger auf dem Bilde von Marathon und doch wohl auch auf dem von Oinoe trugen allbekannte Züge, die Züge solcher, die schon zum Theil der Legende angehörten, wie Kynegeiros, die Züge der Väter der lebenden Generation, aber auch die Züge solcher, die man noch auf dem attischen Markte umherwandeln sah, wie Aischylos. Aber besonders zweier Männer Lob tönte immer und immer wieder aus dem Bildercyclus heraus, das des Kimon und seines Vaters. Als ein neuer Theseus hat Miltiades in der marathonischen Ebene die Fremdlinge aus dem Osten besiegt; da steht er im Bilde neben seinem mythischen Vorbild. Sein Sohn hat das Strymonthal der attischen Herrschaft unterworfen, das Land, wo der von dem einen Theseussohn mit der trojanischen Königstochter erzeugte Knabe, dessen Name das felsige Vorgebirge Munichia trägt, den Tod fand. Und wie den Akamas, so sah man auch diese Königstochter Laodike auf dem Bilde; sie trug die Züge von Kimons Schwester Elpinike und vielleicht fehlte auch der kleine Munichos nicht (s. Iliupersis 66. 73 f.) Derselbe Kimon hatte vor wenig Jahren die Gebeine des Theseus nach Athen zurückgebracht; und in der Halle sah man, wie der alte Landeskönig die Amazonen besiegte. Jede Verherrlichung des Theseus war in jenen Tagen zugleich eine des Kimon. Die politische Tendenz ist hier überall unverkennbar, aber sie tritt nicht mit den tölpelhaft plumpen Manieren des Byzantinismus auf, sondern im Gewande der attischen Charis.

II.

Die übrigen Bilder Polygnots und seiner Genossen.

Die Poikile 460—457, nach 458 die Lesche, das sind die festen Daten, die wir bisher für die Chronologie Polygnots gewonnen haben. Versuchen wir nun auch die übrigen Bilder zu ordnen und, soweit es angeht, von ihrer Komposition und Eigenart eine Vorstellung zu gewinnen. Schon oben (S. 3) haben wir das Epigramm des Melanthios angeführt, das von den Göttertempeln spricht, die Polygnot mit den Heldenthaten der Halbgötter geschmückt habe. Auch ist bereits dort darauf hingewiesen, dass Artemon und von ihm abhängig Juba in ihrer Malergeschichte unter diesen Tempeln das Anakeion und das Theseion verstanden. Das lernen wir aus der bekannten Stelle des Harpokration (v. *Πολύγνωτος*): *περὶ Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου Θασίου μὲν τὸ γένος, υἱοῦ δὲ καὶ μαθητοῦ Ἀγλαοφῶντος, τυχόντος δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας ἤτοι ἐπεὶ τὴν Ποικίλην στοὰν ἔγραψε προῖκα, ἢ, ὡς ἕτεροι, τὰς ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ καὶ τῷ Ἀνακείῳ γραφάς, ἱστορήκασιν ἄλλοι τε καὶ Ἀρτέμων ἐν τῷ περὶ ζωγράφων καὶ Ἰόβας ἐν τοῖς περὶ γραφικῆς.* Allerdings ist *ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ* Konjektur von Reinesius, die handschriftliche Ueberlieferung giebt *ἐν τῷ Θησαυρῷ*, und dies hat E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen S. 132, kürzlich zu halten gesucht[1]), indem er darunter den Opisthodom des Hekatompedon verstanden wissen wollte. Das wäre indessen nur dann möglich, wenn sich das ohne nähere Bestimmung unverständliche *Θησαυρός* als offizielle oder volkstümliche Bezeichnung des Opisthodom erweisen liesse, was bekanntlich nicht der Fall ist. Auch ist es nicht allzu wahrscheinlich, dass man einen in der Regel geschlossenen und nur wenigen zugänglichen Raum mit Wandmalereien geschmückt haben sollte, die damit von vornherein so gut wie begraben gewesen wären. Einer höheren Weihe durch religiöse Malereien bedurfte der Opisthodom, der einen integrierenden Bestandteil des alten Athenatempels bildete, doch wahrlich nicht. Und wenn wirklich zu Kimons Zeit die Absicht bestand, die Tempelruine zu erhalten und neu zu schmücken, so wäre hierfür doch vor allem die Ostcella ins Auge zu fassen gewesen. Ich kann daher nicht zugeben, dass die leichte Konjektur *ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ*, die überdies dieselbe Bezeichnung des Tempels herstellt, die wir auch bei Pausanias lesen, willkürlich sei, noch weniger, dass sie einen Irrtum involviere. Pausanias nennt nur bei dem dritten Bilde, das Theseus auf dem Meeresgrunde darstellte, als Maler den Mikon, und auch hier nur ganz nebenbei. Wie voreilig aber der Schluss sein würde, dass demselben Maler auch die beiden anderen Gemälde, die Amazonenschlacht und die Kentauromachie, gehört haben,

[1]) Auch Ghirardini, *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei* 1895 p. 98, erklärt die Ueberlieferung für richtig.

brauche ich nach den bei den Poikile-Bildern gemachten Erfahrungen nicht weiter auszuführen. Wir würden ohne die Harpokrationstelle den Schöpfer dieser Bilder nicht kennen; da aber durch diese der hervorragende Antheil des Polygnot an der Ausmalung des Theseions bezeugt ist, wird man ihm mindestens eines der herrenlosen Bilder mit Bestimmtheit, mit Wahrscheinlichkeit alle beide zuschreiben dürfen. Für die Zutheilung der Amazonomachie lässt sich auch vielleicht noch geltend machen, dass der Ausdruck des Aristophanes Lys. 679 *τὰς δ' Ἀμαζόνας σκόπει, ἃς Μίκων ἔγραψ' ἀφ' ἵππων μαχομένας τοῖς ἀνδράσιν* mindestens irreführend sein würde, wenn es in Athen mehrere Amazonenbilder des Mikon gegeben hätte.[2])

Die Beschreibung des Pausanias ist bei den ersten beiden Bildern sehr summarisch; kurze Bezeichnung des Gegenstandes, dann statt des *λόγος* das eine Mal Aufzählung von anderen Darstellungen desselben Mythos, das andere Mal Hervorhebung der Hauptgruppe; nur das dritte Bild ermöglicht nicht nur, sondern fordert geradezu die Anknüpfung eines *λόγος*, und einmal im Zuge kann sich Pausanias nicht versagen, aus seiner mythologischen Quelle, vermuthlich Istros[3]), auch die letzten Lebensschicksale und den Tod des Theseus ausführlich zu berichten, wodurch er zugleich einen nicht ungeschickten Uebergang zur Gründungsgeschichte des Theseions gewinnt. Heute wird sich dadurch niemand mehr, wie es wohl früher geschehen ist, zur Annahme eines vierten, den Tod des Theseus darstellenden Bildes verleiten lassen. Nur drei Bilder waren vorhanden, von Polygnot Kentauren- und Amazonenkampf, die man sich am liebsten auf den beiden Langseiten der Cella einander gegenüber denken wird, von Mikon auf der dritten, also der Schmalwand, Theseus bei Poseidon.

Der Einzelbesprechung stellen wir die Beschreibung des Pausanias voran, I 17, 2: *πρὸς δὲ τῷ γυμνασίῳ Θησέως ἐστὶν ἱερόν· γραφαὶ δέ εἰσι πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναῖοι μαχόμενοι· πεποίηται*

---

[2]) Graef hat in seiner sorgfältigen kunstmythologischen Behandlung der Amazonen in Pauly-Wissowa's Realencyclopädie S. 1778 den Versuch gemacht, dem Mikon das Amazonenbild in der Poikile abzusprechen und ihm dafür das im Theseion zu vindizieren. Ich kann diesen Versuch nicht für geglückt halten. Graef will zunächst in der Arrianstelle (vgl. oben S. 3) das überlieferte *Κίμων* halten; ich weiss nicht, ob er darunter den Staatsmann oder den sonst unbekannten Maler *Κίμων* des Simonideischen Epigramms *Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν* versteht. Im ersteren Falle widerspricht, abgesehen von den oben erörterten chronologischen Thatsachen, nach denen Kimon zur Zeit der Ausmalung der Halle bereits verbannt war, der sprachliche Ausdruck; denn *καὶ γέγραπται ἡ Ἀθηναίων καὶ Ἀμαζόνων μάχη πρὸς Κίμωνος οὐ μεῖον ἢπερ ἡ Ἀθηναίων καὶ Περσῶν* kann doch unmöglich heissen: „Die Schlacht der Athener und Amazonen ist auf Kimons Veranlassung ebensowohl gemalt worden, wie die der Athener und Perser." Im zweiten Fall würde Arrian auch die Marathonschlacht jenem unbekannten Maler Kimon zuschreiben. Da für diese aber Mikon als Hauptmaler durch unanfechtbare und unter sich ganz unabhängige Zeugnisse feststeht (s. oben S. 41), so ist Kuhns Konjektur *Μίκων* eine der sichersten, die je gemacht worden sind, wie die gleiche Aenderung in dem Simonideischen Epigramm, die O. Müller und Jahn empfehlen, mindesten einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat. Andererseits giebt es keine einzige Stelle, an der die Amazonenschlacht des Theseions dem Mikon zugeschrieben wird. Die Lysistrateverse enthalten keine Angabe über den Ort des Bildes, und dass es Willkür ist aus Pausanias herauszulesen, Mikon habe auch die Amazonenschlacht gemalt, ist im Texte gezeigt. Es ist also ein Versehen, wenn Graef behauptet, dass ausser Arrian alle übrigen Gewährsmänner nur von einer Amazonenschlacht des Mikon im Theseion sprechen.

[3]) S. Wellmann *de Istro Callimachio* 94.

δέ σφισιν ὁ πόλεμος οὗτος καὶ τῇ Ἀθηνᾷ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι καὶ τοῦ Ὀλυμπίου Διὸς ἐπὶ τῷ βάθρῳ. γέγραπται δὲ ἐν τῷ τοῦ Θησέως ἱερῷ καὶ ἡ Κενταύρων καὶ Λαπιθῶν μάχη· Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονώς ἐστιν ἤδη Κένταυρον, τοῖς δὲ ἄλλοις ἐξ ἴσου καθέστηκεν ἔτι ἡ μάχη. τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ μὴ πυθομένοις ἃ λέγουσιν οὐ σαφής ἐστιν, τά μέν που διὰ τὸν χρόνον, τὰ δὲ Μίκων οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον. Folgt die Erzählung dieses *λόγος*.

1. Theseus in der Amazonenschlacht von Polygnot. Da die oft citierte Aristophanesstelle an dem Mikonischen Bild in der Poikile die Berittenheit der Amazonen als etwas Besonderes hervorhebt, erscheint der Schluss nicht zu kühn, dass sie auf dem Bilde im Theseion zu Fusse fochten, ganz wie auf den von Pausanias als Parallele genannten Reliefdarstellungen des Pheidias am Schemel[4]) des olympischen Zeus und am Schild der Parthenos. Doch möchte ich die Uebergehung des Poikilebildes in diesem Zusammenhang nicht auf den hervorgehobenen Unterschied in der Erscheinung der Amazonen zurückführen; sie erklärt sich genügend aus dem schon öfter betonten Umstand, dass dem Pausanias das Streben nach Vollständigkeit völlig fern liegt. Pheidias wird in jenen beiden Darstellungen, von denen uns die eine ja in Nachbildungen vorliegt, gewiss den Spuren seines Jugendlehrers ebenso gefolgt sein, wie beim Parthenonfries und den Parthenongiebeln. Wenn er am Schemel genöthigt war, wie die so unendlich tiefer stehenden Arbeiter von Gjölbaschi, den malerischen Aufbau in einen friesartigen Streifen zu verwandeln und also höchstens einzelne Figuren und Motive verwenden konnte, so hat er beim Schilde, so weit sich erkennen lässt als der Erste, die Kompositionsweise Polygnots in die Reliefplastik übertragen. Von dem Schilde nicht zu trennen ist die schöne Cumaner Lekythos (Racc. Cum. 239), die früher Furtwängler, Samml. Saburoff S. 7 und Winter, Jüngere attische Vasen 36, direkt von Pheidias abhängig dachten, vom Standpunkt der damaligen Vasenchronologie durchaus korrekt. Heute wird man mit Milchhöfer (Arch. Jahrb. IX 1894 S. 69) das gemeinsame Vorbild für beide in der monumentalen Malerei, d. h. in jenem Polygnotischen Gemälde des Theseions suchen.

2. Theseus im Kentaurenkampf von Polygnot. „Theseus ist der einzige, der schon einen Kentauren getötet hat; im übrigen ist der Kampf noch unentschieden.“ Benndorf (Gjölbaschi S. 186) verweist darauf, dass die schöne Münchener Schale (No. 368) diesen Gegensatz im Auszug wiedergebe, und vermuthet weiter, dass die ungemein lebendige Schilderung des Kentaurenkampfes auf dem Fries von Gjölbaschi von diesem Gemälde des Polygnot — oder wie er meint, des Mikon — beeinflusst sei. Beiden Aufstellungen kann man im Prinzip zustimmen, obwohl der Sieger auf der Münchener Schale den Kentauren noch nicht getötet, nicht einmal vollständig überwunden hat, und die Bärtigkeit der Benennung Theseus nicht gerade günstig ist. Aber noch näher dürfte dem Theseionbilde die Darstellung auf den beiden Berliner Vasenfragmenten stehen, die E. Curtius Arch. Zeit 1883 Taf. 17 wegen ihrer Verwandtschaft mit dem olympischen Westgiebel veröffentlicht hat. Die Scene der Vorderseite

---

[4]) Pausanias sagt irrthümlich *ἐπὶ τῷ βάθρῳ*, wo vielmehr, wie er später V 11, 7 selbst richtig angiebt, die Geburt der Aphrodite dargestellt war, während sich die Amazonenschlacht *ἐπὶ τῷ θρονίῳ* befand. Es ist nützlich, dergleichen für analoge Fälle im Auge zu behalten.

sowie die um die Henkel angebrachten Gruppen kann man mit hinlänglicher Sicherheit rekonstruieren. Von einem Kentauren verfolgt und bedrängt flieht eine Lapithin — vielleicht Deidameia — nach rechts, ein Lapithe, wohl Perithoos, eilt zu ihrer Rettung herbei; hinter ihm schreitet, in etwas kleinerem Massstab gezeichnet, der Lapithenkönig. Die Uebereinstimmung mit der Perithoosgruppe des olympischen Westgiebels hat E. Curtius treffend hervorgehoben. Die linke Seitengruppe zeigt Theseus[5]) mit hochgeschwungenem Hammer. Zu seinen Füssen lag ein getöteter Kentaur, von dem nur der Schweif und ein Theil des Rückens erhalten ist — *Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονώς ἐστιν ἤδη Κένταυρον.* Ein zweiter Kentaur, der, gegen welchen Theseus den Hammer schwingt, muss unter dem Henkel angebracht gewesen sein; mit einem der Speisetische versuchte er sich gegen den Hieb des Theseus zu decken. Das Motiv ist als polygnotisch von den Nachbildungen des Freiermords in Plataiai her allgemein bekannt. Auch auf der von Heydemann im dritten dieser Programme publicierten Florentiner Vase (Taf. III 1) kehrt es beim Kentaurenkampf wieder. Wie der Kentaur der rechten Seitengruppe, von dem sich nur der mit einem Fichtenstamm stossende Arm erhalten hat, zu ergänzen ist, kann die eine Gruppe der Münchener Schale lehren. Ob auch sein Gegner in ähnlicher Stellung dargestellt oder ob vielmehr unter dem rechten Henkel die Kaineusgruppe[6]) angebracht war, kann natürlich niemand sagen. Die Theseus-Gruppe setzt die Berliner Fragmente in so enge Beziehung zu dem in Frage stehenden Theseion-Bilde, wie kein anderes der erhaltenen Monumente. Der Polygnotische Charakter wird bestätigt durch die Terrainlinien, die freilich sehr diskret verwandt noch nicht eine so vollständige Umwandlung des Kompositionsprinzips involvieren, wie auf dem Bologneser Theseus-Krater und dem Orvietaner Argonauten-Krater, aber doch mit der alten friesartigen Anordnung der Figuren schon gründlich brechen. Auch auf dem Theseion-Bilde wird sich der Kampf im Freien auf den Abhängen des Gebirges abgespielt haben und der Palast in ähnlicher Weise angebracht gewesen sein, wie die Thür des Thalamos auf der Wiener Vase (Arch. Zeit. 1883 Taf. 18). Die Abhängigkeit der Berliner Fragmente von Polygnot ist aber um so bedeutsamer, als wir im Verlauf dieser Betrachtung noch drei weitere, sicher aus derselben Fabrik, vielleicht sogar von derselben Hand herrührende Vasen kennen lernen werden, die gleichfalls Polygnotische Figuren und Motive, freilich noch ohne die Terrainlinien, verwenden. Die Verwandschaft der Berliner Fragmente mit dem olympischen Westgiebel beruht also nicht auf direkter Abhängigkeit, sondern auf Benutzung desselben Vorbildes. Der parische Bildhauer der Olympiasculpturen hat sich an die Kentauromachie des thasischen Malers ganz ähnlich angelehnt, wie Pheidias beim Schilde der Parthenos an dessen Amazonenschlacht. Am fühlbarsten ist die Abhängigkeit bei der Perithoosgruppe, während der beilschwingende

---

[5]) Vgl. Treu, Olympia III 1 S. 134; Furtwängler, Berliner Vasenkatalog No. 2403.

[6]) Ich benütze die Gelegenheit, um über diese Sage ein berichtigendes Wort zu sagen. Wenn man jetzt meistens liest, dass Kaineus durch Kentauren mit Fichtenstämmen bedeckt „mit geradem Fuss die Erde spaltete“ (Pindar fr. 167) und entrückt wurde, so kommt damit die wirkliche Vorstellung der Alten nicht zu ihrem Recht. Wie einen eisernen Pflock rammen die Kentauren den unverwundbaren Lapithen mit Fichtenstämmen und Felsblöcken in die Erde ein. So ist die Darstellung auf der Françoisvase, den Friesen des Hephaisteions und der Tempel von Phigalia und Sunion und wo sie sonst immer noch begegnen mag, zu verstehen.

Theseus aus Gründen der Symmetrie in anderen Zusammenhang gebracht ist. Ganz ähnlich verfuhren die Künstler von Gjölbaschi (Taf. XXIII B 2), und in weiterem Umkreis reihen sich die Wiener und die Florentiner Kentaurenvasen an. Nur auf ein Detail muss noch kurz eingegangen werden, in dem sich die Berliner Fragmente von dem Olympiagiebel unterscheiden oder vielleicht nur zu unterscheiden scheinen. Dort schwang Theseus nach Pausanias das Beil — V 10, 8 *Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους* —; auf der Vase führt er deutlich einen Hammer, eine Waffe, die man schon vor Polygnot in dem typisch gewordenen Cyclus seiner *ἆθλοι* beim Prokrustes-Abenteuer in seiner Hand zu finden gewohnt war; nur ist es dort die eigene Waffe des Unholds, mit dem der Rächer die Strafe an ihm vollzieht. Für das Beil im Olympiagiebel erinnert Treu (Olympia III 1 S. 134) ausser an die Prokrustesdarstellungen, die wegen der Verschiedenheit des Instrumentes nicht recht passen, auch an die zuerst von Völkel herangezogene angebliche trozenische Lokalsage, wonach Theseus als Knabe mit erhobenem Beil auf die Löwenhaut des Herakles losging, im Wahn einen lebendigen Löwen vor sich zu haben. Sehr alt und ächt sieht diese Sagenform nicht eben aus. Die jetzt übliche Auffassung, dass Theseus in der Hast das daliegende Opferbeil ergriffen hat, ist sehr ansprechend. Ganz ausgeschlossen aber scheint es mir nicht, dass Theseus auch im Giebel den Hammer schwang, den Pausanias fälschlich für ein Beil hielt. Es wäre dann zu Polygnots Zeit vorübergehend der Versuch gemacht worden, dem Theseus die dem Prokrustes entrissene Waffe als Attribut zu geben.[7]) Erfolg hatte dieser Versuch aber nicht. Theseus blieb ohne ständiges Attribut, bis ihm eine spätere Zeit als zweitem Herakles auch die Keule lieh.

3. Theseus auf dem Meeresgrund von Mikon. Dass uns von diesem Gemälde auf dem Bologneser Krater eine abgekürzte Nachbildung erhalten ist, während die Theseusschale des Euphronios und der Agrigentiner Krater jenes Stadium des Typus repräsentieren, an das Mikon angeknüpft hat, darf heute als allgemein angenommen gelten.[8]) Ich könnte mich also darauf beschränken, auf früher

[7]) Auf der Florentiner Schale (*Mus. ital. d. ant. class.* III tav. 3) führt Theseus auch beim Sinisabenteuer den Hammer, jedoch wohl nur der Symmetrie mit dem Prokrustesabenteuer zu Liebe. In Wahrheit besass er damals den Hammer noch nicht, da die Ueberwältigung des Prokrustes später fällt als die des Sinis.

[8]) Als ich dies schrieb, konnte ich nicht erwarten, so bald Lügen gestraft zu werden. Aber noch während des Druckes tritt in Ghirardini, dem wir die erste Herausgabe des wichtigen Monuments verdanken, ein Zweifler auf. In den *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* Ser. V Vol. IV 1895 p. 86 ff. bespricht er, anknüpfend an die Vase Tricase, gleichfalls die vier oben behandelten Vasen und geht p. 98 so weit, jeden Zusammenhang des Bologneser Krater mit Mikon zu leugnen. Er bezweifelt zunächst, dass Mikon in der Weise des thasischen Meisters komponirt habe. Der oft citierte Butes, der uns überdies im dritten Kapitel leider noch einmal ausführlich beschäftigen muss, genügt, diesen Zweifel zu entkräften. Dann fragt er weiter: *Basta forse il concetto solo della composizione per affermare la pittura del cratere bolognese copia di un quadro, del quale non sappiamo nulla e che, fra l'altre cose, non è opera di Polygnoto, ma di un suo contemporaneo?* Statt *contemporaneo* wäre mit Rücksicht auf die gemeinsame Thätigkeit der Künstler im Anakeion und der Poikile die Bezeichnung *collaboratore* vielleicht mehr am Platze gewesen, wodurch die ganze Frage gleich ein anderes Gesicht erhält. Und wissen wir wirklich von dem Bilde im Theseion so gar nichts? Ich dächte zunächst wüssten wir, dass es einen Moment aus der Sage von Theseus' Begegnung mit seinem göttlichen Vater auf dem Meeresgrunde darstellte. Wenn wir nun auf vier, theils älteren, theils jüngeren Vasen stets denselben Moment aus dieser Sage dargestellt finden und zwar, wie zu erwarten war, den, der den eigentlichen Kernpunkt des Vorgangs bildet und überdies zu

Gesagtes zu verweisen, wenn nicht neuerdings eine vierte Darstellung bekannt geworden wäre, die zwar für das Mikonische Bild direkt nichts lehrt, aber die von mir früher (Arch. Anzeiger 1889, 141 ff.) aufgestellte Entwickelungsgeschichte des Mythos in etwas modifiziert. Es ist eine in Ruvo gefundene Vase im Besitz der Fürstin di Tricase, abgebildet Mitth. d. röm. Inst. IX 1894 Taf. VIII, besprochen ebendort S. 229 von E. Petersen und vorher von Jatta *Notizie degli scavi* 1893 S. 242. Ich möchte sie lieber mit letzterem für attisch als mit ersterem für unteritalisch halten und aus dem von Petersen mit Recht hervorgehobenen Schematismus lieber auf einen dem Hermonax nahe stehenden Maler aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts als einen tarentinischen Nachahmer aus dem Ende desselben Jahrhunderts schliessen. Wie dem aber auch sein mag, hinsichtlich der Entwickelungsstufe des Typus ist das Monument unmittelbar hinter den Agrigentiner Krater einzureihen. Der Kern des Typus, dessen Glieder so geordnet sind, dass Theseus zwischen Poseidon und Amphitrite in der Mitte steht, ist durch zwei Nebenfiguren, Nereus und eine Nereide erweitert; letztere bringt die Trankspende herbei, ein Motiv, das auf dem Agrigentiner Krater auf die Rückseite verwiesen ist. Amphitrite hält, wie bei Mikon und auf dem Agrigentiner Krater, den berühmten Kranz, den ich nicht mit Petersen für einen bedeutungslos gewordenen Rest eines früheren Entwickelungsstadiums halten kann. Neu und überraschend aber ist, dass Theseus selbst in der linken eine runde Thonschachtel hält, in der Jatta und Petersen nicht ohne Wahrscheinlichkeit das Behältnis für den von Minos ins Meer geworfenen Ring[9]) vermuthen. Da

---

künstlerischer Gestaltung vorzugsweise, wenn nicht alllein, geeignet war, dürfen wir da nicht von vornherein annehmen, dass auch Mikon diesen Moment gewählt hatte und dass die jüngeren Vasen unter seinem Einfluss stehen? Nun fragt Ghirardini weiter: *Basta che le figure di quel cratere siano messi in varî piani su di un terreno ineguale per crederle senz' altro ricavate dal dipinto del Theseion?* Darauf habe ich die Antwort schon Nekyia S. 42 gegeben. Gewiss sind wir nicht berechtigt, bei jeder polygnotischen Komposition, die uns auf Vasen begegnet, auch ein Gemälde aus der Schule Polygnots als Vorlage zu supponieren. Aber in diesem Falle ist ein solches denselben Gegenstand behandelndes Gemälde aus Polygnotischem Kreise direkt überliefert, und dadurch gewinnt die Annahme der Abhängigkeit einen solchen Grad von Wahrscheinlichkeit, dass selbst Schöne, der mit der Lupe in meiner Nekyia jedes Häkchen gesucht hat, an das er seine Kritik anknüpfen könnte, hier keinen Widerspruch gewagt hat. *Dov' è oramai su quel vaso l'austerità antica dello stile e delle forme?* fragt Ghirardini. Dass der Kopist und nun vollends der frei nachbildende Künstler den Stil modernisiert, ist eine allbekannte Thatsache. Man vergleiche die zahlreichen Nachbildungen, die uns die Vasen von dem Marsyas des Myron geben, mit der Lateranensischen Statue oder die Tyrannenmörder auf der Würzburger Vase mit den Marmorkopien in Neapel. Endlich die letzte Frage: *E il contenuto risponde esso all' antica versione del mito, alla quale dovette inspirarsi l'antico pittore ateniese?* dürfen wir, da der Kranz vorhanden ist, unbedingt bejahen. Ghirardini macht dagegen das erotische Element geltend, das erst durch Euripides in die Sage hineingekommen sei, aber in dem Eros, der dem Poseidon auf der Vase als Schenk ministriert, kann doch unmöglich eine Anspielung auf die Liebe des Minos zur Periboia, die beide gar nicht dargestellt sind, gefunden werden. Auch für die Liebe des Theseus zur Periboia, wie man sie vorausgesetzt hat (Pallat *de fabula Ariadnaea* p. 61), wäre der Eros an dieser Stelle und in dieser Funktion ein sehr seltsamer Ausdruck, abgesehen davon, dass dieser Sagenzug rein supponiert und für den *Θησεύς* des Euripides, der mit der Vermählung des Theseus und der Phaidra endete (s. M. Mayer *de Euripidis mythopoeia* p. 63), direkt ausgeschlossen ist. Dass die Vase ins 4. Jahrhundert gehöre und die Scene nicht auf dem Meeresgrunde, sondern an der Küste spiele, sind Behauptungen, die ich bei einem Forscher vom Range Ghirardinis ungern gelesen habe.

[9]) Ghirardini a. a. O. p. 91 meint, dass nicht der Ring in seinem Behälter, sondern ein anderer Schmuckgegenstand, den näher zu bestimmen die undeutliche Zeichnung verbiete, dargestellt sei. Damit würde aber die ganze Beziehung

auf den bisher bekannten Vasen jede Andeutung des Ringes fehlt, hatte ich früher vermuthet, dass dieses Motiv und was damit zusammenhängt, Minos Werben um Periboia und sein Streit mit Theseus, erst von Euripides in die Sage eingeführt worden sei. Wenn Petersen und Jatta Recht haben, ist das nicht mehr haltbar. Wir müssen zugeben, dass das Ringmotiv mindestens in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts bereits bekannt war; also kann es auch bei Mikon dargestellt gewesen sein, und es ist nicht mehr nöthig bei Pausanias I 17, 3 *Θησέα δὲ σφραγῖδά τε ἐκείνην ἔχοντα καὶ στέφανον χρυσοῦν Ἀμφιτρίτης δῶρον ἀνελθεῖν λέγουσιν ἐκ τῆς θαλάσσης* den Ring lediglich für einen Zusatz aus der mythographischen Quelle zu halten, für den das Gemälde selbst keinen Anhalt bot. Für die Entwickelungsgeschichte des Mythos verschlägt es übrigens wenig, ob schon ein voreuripideischer Dichter sich berufen fühlte, das Niedertauchen des Theseus auf den Meeresgrund dadurch zu motivieren, dass er wie Schillers Taucher einen von König Minos in die Fluten geworfenen Gegenstand wieder heraufholen muss. Denn ein mythisches Motiv ist das nicht, sondern ein rein poetisches. Das mythische Motiv ist der Kranz, das Wunderwerk des Hephaistos, der Kranz, dessen Schimmer dem Theseus durch das Dunkel des Labyrinths die Wege weist, der Kranz, der allnächtlich noch jetzt vom Sternenhimmel herabstrahlt. Er ist die eigentliche Beglaubigung von Theseus göttlichem Ursprung, und wie sehr er die Hauptsache war, zeigt der Bologneser Krater, auf dem die Ueberreichung des Kranzes den Brennpunkt der Darstellung bildet, während der Ring, der doch möglicherweise auch auf der monumentalen Vorlage, dem Bild des Mikon, angebracht war, einfach weggelassen ist.

Die drei Gemälde im Theseion zeigten also den athenischen Nationalhelden als Knaben, als Jüngling und als Mann; der Knabe holt sich bei dem Meeresherrscher die Bestätigung seines göttlichen Ursprungs, der Jüngling rettet dem Freunde die Braut, der Mann vertheidigt sein geraubtes Weib gegen dessen Stammesgenossinnen; der Knabe erlöst sein Vaterland vom Blutzins, der Jüngling überwältigt die Unholde des Gebirges, der Mann und König befreit seine Stadt von der Belagerung der eingedrungenen Kriegerinnen; ein wohlüberlegter, festgeschlossener Cyklus.

Skyros Eroberung fällt in die Jahre 476/5; damals wurden die angeblichen Gebeine des Theseus aufgefunden und nach Athen gebracht[10]); die Erbauung des Theseions muss in dasselbe Jahr, die Ausführung der Gemälde in die unmittelbar folgenden Jahre fallen, also etwa 474/73. Durch diese Rückdatierung des Baues, die wir Wilamowitz zu verdanken haben, treten die Bilder im Theseion an den Anfang der Thätigkeit des Meisters in Mittelgriechenland, soweit wir von dieser unterrichtet sind. Nur die Bilder in Plataiai könnten ihnen diesen Platz streitig machen. Aber es ist wenigstens ein sehr verlockender Gedanke, die Berufung des Meisters nach Athen und die Anknüpfung seiner Beziehung zu Kimon mit der Gründung des Theseions in Verbindung zu bringen.[11])

---

auf die vorausgesetzte Sagenversion wieder in Frage gestellt sein; denn der Gegenstand kann dann ebensowohl ein Geschenk des Poseidon sein, z. B. ein mit den drei Wünschen in Beziehung stehendes Amulett. Ich halte aber Ghirardinis Skepsis für unberechtigt.

[10]) S. von Wilamowitz Aristoteles und Athen I 146, 157, 269. II 299.

[11]) Auch Milchhöfer Arch. Jahrb. IX 1894 S. 72, obgleich er die Erbauung des Theseions erst nach 470 oder 468 ansetzt, lässt doch Polygnot bald nach den Perserkriegen nach Athen kommen.

Für die chronologische Fixierung der Gemälde im Anakeion fehlt es an jedem Anhalt. Da wir aber auch hier Polygnot und Mikon zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden finden, liegt es nahe, sie ungefähr in dieselbe Periode wie die Bilder im Theseion und der Poikile, also zwischen 474 und 460 anzusetzen. Die Auszeichnung der Kultstätte der spartanischen Zeussöhne würde durchaus dem Geiste der Kimonischen Politik entsprechen. *Ἐνταῦθα Πολύγνωτος μὲν ἔχοντα ἐς αὐτοὺς ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου, Μίκων δὲ τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας· καί οἱ τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιστα ἐς Ἄκαστον καὶ τοὺς ἵππους ἔχει τοὺς Ἀκάστου.* Das ist alles, was Pausanias I 18, 1 bei Besprechung des Heiligthums über die Bilder sagt. Gelegentlich erfahren wir dann noch von ihm VIII 11, 3, dass Mikon auf seinem Bilde auch zwei Töchter des Pelias angebracht und ihnen die Namen Asteropeia und Antinoe beigeschrieben hatte.

Beginnen wir mit der Leukippidenhochzeit, dem Bilde des Polygnot. Benndorf (Gjölbaschi 166) hat zwar auf den von Pausanias gewählten Ausdruck *γάμος* statt des bezeichnenderen und an zwei anderen Stellen von ihm gesetzten *ἁρπαγή* vielleicht etwas zu grosses Gewicht gelegt[12]); dennoch theile auch ich durchaus seine Ansicht, dass die entsprechende Darstellung des Frieses von Gjölbaschi stark von Polygnot beeinflusst und wie kein zweites der erhaltenen Monumente geeignet ist, uns von der Gesamtkomposition eine Vorstellung zu geben. Der Tempel, der greise Leukippos, die verfolgenden Söhne des Aphareus, lauter für die Polygnotische Kompositionsweise überaus günstige Motive, werden auch auf dem Bilde im Anakeion nicht gefehlt haben, und es ist im Grunde ziemlich irrelevant, ob man sich den Vorgang bei der Hochzeitsfeier oder bei einem Feste jener Göttin denkt, deren Tempel auf dem Fries und deren Idol wiederholt auf den Vasen erscheint und die doch aller Wahrscheinlichkeit nach Artemis zu benennen ist.[13]) Den Mädchenchor, aus dem heraus die Leukippiden geraubt sind, erkennt ja auch Benndorf in den klagenden Frauengestalten des Frieses. Auf den Vasen, deren Bilder wir auch in diesem Falle, wie vorher bei der Kentauromachie, mit der Friesdarstellung kombinieren müssen, um eine vollständige Vorstellung von dem Vorbild zu erlangen, spielen gerade diese Mädchen die Hauptrolle, während aus begreiflichen Gründen die verfolgenden Apharetiden und die genrehaften Elemente, wie die mit der Bereitung des Mahles beschäftigten Diener, fortgelassen werden. Auseinandergescheucht fliehend finden wir die Mädchen auf dem Krater Coghill

---

[12]) Vergl. Apollod. III 10, 3, 5: *Λευκίππου θυγατέρες ἐγένοντο Ἱλάειρα καὶ Φοίβη· ταύτας ἁρπάσαντες ἔγημαν οἱ Διόσκουροι.*

[13]) So Jatta, *Catalogo* p. 524, während Heydemann, *Ann. d. Inst.* LVII 1885 p. 159, für Hera plädiert und Overbeck, Kunstmythol. III S. 20 ihm, allerdings mit Reserve, zustimmt. Aber die Aehnlichkeit anderer gesicherter Heraidole auf Vasen, auf die sich Heydemann vornehmlich beruft, kann angesichts der Gleichförmigkeit archaischer Götterbilder nicht ausschlaggebend sein. Artemis, nicht Hera, ist, wie schon Gerhard, Ges. Abh. I 181. 187, hervorgehoben hat, die grosse Göttin von Messenien, und die Leukippiden gehören durchaus in ihren Kreis. Das zeigt bei Phoibe schon der Name. In den Kyprien waren beide Töchter des Apollon, und wenn bei Hygin Hilaeira Priesterin der Artemis heisst, so dürfte das auf sehr gute Tradition zurückgehen. Dass die sterblichen Vertreterinnen der beiden Heroinen, die nach ihnen Leukippiden genannten Priesterinnen, mit den Dionysiaden eng verbunden sind und gemeinsam mit ihnen dem Dionysos Opfer bringen, passt vortrefflich hierzu, da gerade für Messenien und Lakonien die Kultverbindung von Dionysos und Artemis charakteristisch ist; s. Sam Wide Lakonische Kulte 108. 115 f. 161 u. ö.

(Arch. Zeit. 1852 Taf. 40, 1), fliehend und bei dem Bilde der Göttin Schutz suchend auf dem Jattaschen Krater (*Mon. d. Inst.* XII 16), theils fliehend, theils noch ahnungslos mit Blumenpflücken beschäftigt auf der Meidiasvase und dem athenischen „Joujou“ (*Ἐφ. ἀρχ.* 1885 *πίν.* 5), welches letztere auf der einen Seite ein früheres, auf der anderen ein späteres Stadium des Vorgangs zeigt. Obgleich diese vier Vasen verschiedenen Richtungen angehören und sich zeitlich auf mindestens drei Dezennien vertheilen, lehrt der einheitliche Grundton, die theilweise sich wiederholenden Figuren und vor allem die durchaus dem Geiste Polygnots entsprechende Vortragsweise, dass sie auf ein Wandbild seines Kreises zurückgehen, und ich kann daher die Zurückhaltung, mit der sich Heydemann (*Ann. d. Inst.* 1885, 161) über das Verhältniss dieser Darstellungen zu dem Bilde im Anakeion geäussert hat, nicht theilen. Für alle die verschiedenen Motive, die die Vasenmaler für die Gespielinnen der Leukippiden verwenden, wird das Wandgemälde des Polygnot das Muster gegeben haben. Man wende nicht ein, dass die Verschiedenheit der Situationen die Zurückführung auf dasselbe Original ausschliesse; das würde nur dann der Fall sein, wenn Polygnot sich streng an einen bestimmten Moment gehalten hätte; das ist aber, wie wir schon wiederholt zu beobachten Gelegenheit gehabt haben, nicht seine Art. Wie Panainos und Mikon die Marathonschlacht, wird auch ihr Lehrer den Leukippidenraub in einer Folge unmerklich ineinander übergehender Situationen vor den Augen des Betrachters entwickelt haben. Die Betrachtung der Hauptfiguren wird uns das später bestätigen. Die Vasenmaler, die durch die Kleinheit der Bildfläche genöthigt waren, sich strenger an einen bestimmten Moment zu halten, griffen bald das eine bald das andere Motiv heraus. Nur Meidias lässt seine Chryseis noch harmlos im Blumenpflücken fortfahren, während ihre Gefährtinnen entsetzt auseinanderfliehen. Geschickter zerlegt der Maler des „Joujou“ den Vorgang in zwei getrennte Scenen. Von allen erhaltenen Vasendarstellungen aber steht keine der Zeit und dem Geiste nach dem Polygnotischen Gemälde so nahe, als die früher in Heydemanns Besitz befindlichen Ruveser Vasenfragmente, die durch die Liberalität seiner Wittwe mit dem grössten Theil seines archäologischen Nachlasses unserem Universitätsmuseum überwiesen worden sind, der Sammlung, deren Erweiterung und Entwickelung der für seine Wissenschaft leidenschaftlich begeisterte Mann die besten Jahre seines Lebens in unermüdlicher und aufopfernder Thätigkeit gewidmet hat. Die richtige Deutung der im Arch. Jahrb. I Taf. 10, 2 von Graef veröffentlichten Darstellung ist von Luckenbach, Hauser und Kuhnert gefunden, und der Zusammenhang mit dem Polygnotischen Bilde namentlich von letzterem (Arch. Jahrb. II S. 274) treffend hervorgehoben worden.[14]) Aber vollkommen erledigt hat auch Kuhnert die Sache nicht. Nicht nur dass er darin fehlgeht, dass er den Coghill'schen Krater und das „Joujou“ von Polygnot trennt und als Repräsentanten eines älteren Typus anspricht, worauf ich unten noch zurückkomme, auch die von ihm vorgeschlagene Anordnung der Fragmente bedarf der Berichtigung, die allerdings das Hauptergebnis, das Kuhnerts Scharfsinn alle Ehre macht, nur wenig modificiert. Ich glaube daher nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich die Fragmente nach der Publikation des Jahrbuchs verkleinert, aber mit den Or-

[14]) Dass er diese Ansicht nachträglich wieder zurückgenommen hat (Arch. Jahrb. VIII S. 108 A. 17), kann ich keineswegs mit ihm für selbstverständlich halten, sondern nur bedauern.

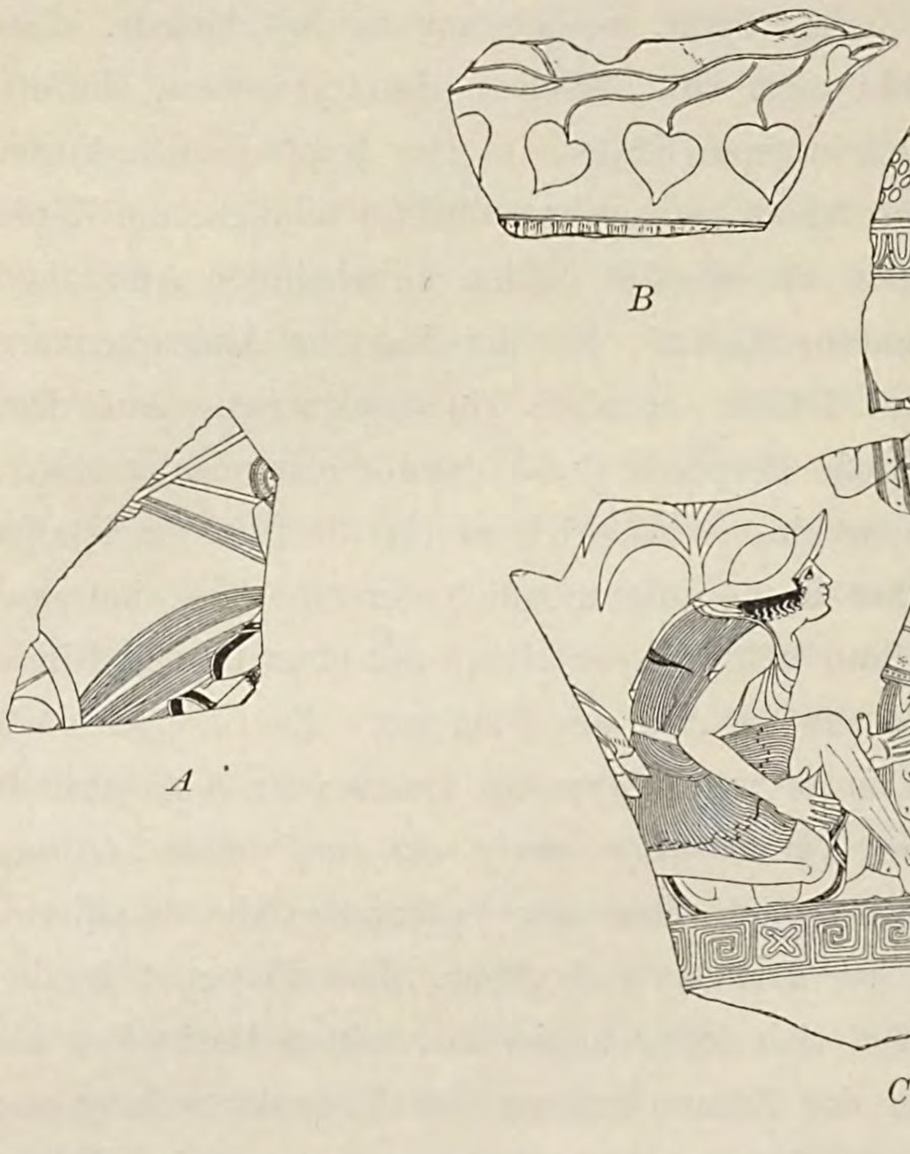
namentresten versehen und um zwei dort weggelassene Stücke vermehrt nochmals abbilden lasse (s. S. 56. 57). Ehe wir uns aber mit der Anordnung beschäftigen, möchte ich vorausschicken, dass diese Fragmente gewiss aus derselben Fabrik[15]), vielleicht sogar von derselben Hand stammen, wie die berühmte Ruveser Amazonenvase[16]) und der Bologneser Iliupersis-Krater.[17]) Der Kopf des Dioskuren auf Fragment *C* ist dem des knieenden Kriegers auf der Amazonenvase verblüffend ähnlich, die Köpfe der Mädchen auf *C* und *G* zeigen genau denselben Typus wie die der beiden unbehelmten Amazonen auf derselben Vase und der der Helena auf dem Bologneser Krater. Bei der Ruveser Amazonenvase haben wir den Einfluss des Mikonischen Bildes in der Poikile oben (S. 13) konstatiert. Auf dem Iliupersis-Krater findet sich ein auffällig an die delphische Iliupersis des Polygnot erinnerndes Motiv, auf das ich leider erst nachträglich aufmerksam geworden bin, so dass ich es für die Tafel des letzten Programms nicht mehr verwerthen konnte. In der Aithra-Scene trägt nemlich der eine Theseide den Helm auf dem Haupt, während der andere ihn in der Hand hält und das Haupt mit einer breiten Binde zum Schutz gegen den Helmdruck umwunden hat, wie die Lemnia des Pheidias. Es ist nun doch kaum zufällig, dass in der Lesche die Gruppe von Akamas und Polypoites genau ebenso dargestellt war; Paus. X 25, 3 *Πολυποίτης δὲ ὁ Πειρίθου δεδεμένος τὴν κεφαλὴν ταινίᾳ καὶ παρ' αὐτὸν Ἀκάμας ἐστὶν ὁ Θησέως ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κράνος.* Es ist möglich, dass der Vasenmaler die delphische Freundesgruppe für das Brüderpaar verwandt hat; es ist aber auch denkbar, dass Polygnot in der Poikile die Theseiden so gemalt und dann in der Lesche, sich selbst kopierend, seinen Demophon als Polypoites verwandt hatte. In jedem Falle scheint mir der Zusammenhang der Vasendarstellung mit Polygnot unbestreitbar. Mit dem Bologneser Krater und der Ruveser Amazonenvase hat nun aber Milchhöfer (Arch. Jahrb. IX 1894 S. 74 A. 44) sehr treffend, wegen stilistischer Verwandtschaft im allgemeinen und wegen des „eigenartigen Gewandornaments des hängenden Dreiecks" im besonderen, die Berliner Fragmente mit der Kentauromachie zusammengestellt, deren Abhängigkeit von dem Polygnotischen Bilde im Theseion oben (S. 48 ff.) erörtert worden ist. Diese vier Vasen gehören also nicht nur stilistisch, sondern auch gegenständlich aufs engste zusammen, da sich bei allen Beziehungen zu berühmten Wandgemälden nachweisen oder wahrscheinlich machen lassen. Wir haben es offenbar mit den Erzeugnissen einer attischen Fabrik zu thun, die mehrfach Figuren und Motive aus Polygnotischen Gemälden verwendet, jedoch der Kompositionsweise dieses Meisters gegenüber, so viel wir bis jetzt wissen, sich noch spröde verhält; nur die Berliner Fragmente bezeichnen in dieser Richtung einen schüchternen Versuch. Für die eigene Kompositionsweise des Vasenmalers ist es charakteristisch, dass die bis unter die Henkel fortlaufenden Figurenreihen keineswegs streng symmetrisch angeordnet sind. Die Vorderseite des Bologneser Kraters z. B. zeigt zwei Scenen von drei und fünf Figuren. Den Mittelpunkt bilden Menelaos und Athena, daran schliessen sich rechts zu derselben Scene gehörig

---

[15]) Die Hydria *Mon. d. Inst.* I 6, mit der Milchhöfer a. a. O. S. 59 A. 6 diese Fragmente zusammenstellt, ist weit älter und stilistisch ganz verschieden.

[16]) H. W. Schulz, Die Amazonen-Vase von Ruvo; Heydemann, Neapler Vasensammlung No. 2421.

[17]) *Mon. d. Inst.* XII tav. LIV. LV.



A *B* *C* *D* *E*

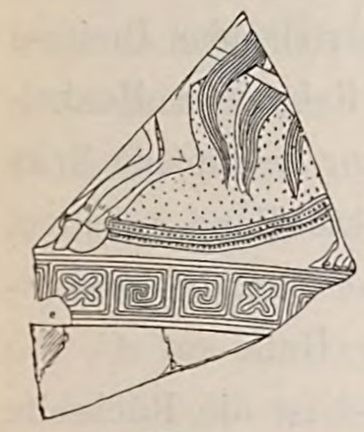
Helena, Apollon und Klymene[18]), links Aithra, Demophon und Akamas an, die eine Scene für sich bilden. Aithra und Helena, die Theseiden und die beiden Götter sind nur formell, nicht sachlich Gegenstücke. Ein streng symmetrisch komponierender Maler würde Helena in die Mitte gestellt, die ganze Vorderseite für diese Scene reserviert und die Aithragruppe etwa unter den einen Henkel verwiesen haben. Wir müssen das im Auge behalten auch bei der Ordnung der Fragmente der Leukippidenvasen, zu denen wir uns jetzt endlich wenden.

Die Vase war keine Hydria, sondern, wie Kuhnert ganz richtig vermuthet hat, ein Krater mit Volutenhenkeln, von derselben Form wie der Bologneser Krater und die Ruveser Vase, nur etwas kleiner; dort beträgt die Höhe der Bildfläche 0,27, bei den Fragmenten 0,18. Von dem einen Henkel ist ein Stück der Volute mit der üblichen Epheuranke erhalten *H*; ferner von dem unteren Theile beider Henkel auf *C* und *G* je ein Ansatz mit Stabornament, und zwar jedesmal der linke vom Beschauer. Eine kleine Ranke löste sich hier aus dem vom Henkelansatz ausgehenden Epheuzweig los und fiel in eine Dolde auslaufend auf das Randornament herab. Jener Hauptzweig lief, zunächst ohne von Dolden unterbrochen zu sein, nach links. Das lehrt Fragment *B*, dessen Stelle links von *C* durch

---

[18]) Diese Benennung der rechten Eckfigur scheint mir vor der bisher, wenn auch nur mit einem gewissen Vorbehalt, angenommenen Deutung als Artemis den Vorzug zu verdienen. Diese zweite Dienerin der Helena bildet zu der ersten, Aithra, ein sehr passendes Pendant. Möglich, dass auch hier Reminiscenzen an das Bild in der Poikile vorliegen.

G



F

H

das am Rande erhaltene kleine Blatt der nach unten fallenden Ranke (vgl. *G*) gesichert ist. Nun finden wir aber auf *E* die Reste eines nach rechts laufenden Zweiges; folglich ging auch von dem gegenüberliegenden Henkelansatz ein in entgegengesetzter Richtung laufender Hauptzweig aus; beide Zweige müssen sich in der Mitte getroffen haben, die, wie gleichfalls *E* lehrt, durch eine isolierte Dolde markiert war. Folglich gehört *E* in die Mitte der einen Seite, die wir vorläufig als die Vorderseite bezeichnen wollen. Von der figürlichen Darstellung sind auf *E* Reste der Pferdeköpfe eines nach links gewandten Gespannes erhalten. So bestechend also die Annahme Kuhnerts war, das auf *D* theilweise erhaltene Götterbild habe das Centrum gebildet, so hält sie doch einer genaueren Prüfung der Fragmente gegenüber nicht Stand. Die Mitte fiel genau zwischen die Köpfe des vorderen und hinteren Pferdepaares. Das Gespann nahm also die rechte Hälfte der Vorderseite ein, griff aber auch auf die linke noch etwas über. Zu diesem Gespann gehören weiter die auf *F* erhaltenen Pferdehintertheile, wodurch sich die Stelle dieses Fragments von selbst bestimmt. Da nun links von *C* ein zweites nach rechts gewandtes Gespann folgte, dessen Hufe theilweise erhalten sind, und für zwei Gespanne auf derselben Seite der Platz nicht ausreicht, so gehören *E* + *F* rechts von *C*. Der knieende Dioskur und das vordere Mädchen befinden sich schon jenseits des linken Henkelansatzes, also auf der Rückseite. Der Platz gerade unter dem Henkel wurde durch das zweite Mädchen ausgefüllt. Auf diese richtet sich der gespannte Blick des Dioskuren; wir werden also in ihr die eine Leukippide zu erkennen haben. Nicht ganz so selbstverständlich ist die Einordnung von *D*, auf dem Reste eines in Vorderansicht stehenden weiblichen Idols und eines nach links eilenden Mädchen sowie ein kleiner Rest vom linken Fusse einer weiteren Figur erhalten sind. Zwar die Ansetzung rechts von *F*, die Kuhnert und Heydemann vorgeschlagen haben, erledigt sich nach dem Gesagten von selbst; denn unmöglich kann zwischen dem Gespann auf *E* + *F* und dem Dreifuss auf *G* noch Platz für zwei weibliche Figuren und ein Götteridol gewesen sein. Wohl aber könnte man daran denken *D* und *G* miteinander zu verbinden. Der kleine Fussrest auf *D* würde dann dem Mädchen gehören, dessen Oberkörper auf *G* erhalten ist, die Gewandreste und der linke Fuss auf *D* dem zweiten Mädchen, von dem man auf *G* nur die erhobene rechte Hand sieht und das seinen Platz gerade unter dem Henkel hatte. Das Idol würde dann rechts vom Henkel gestanden und dem links stehenden Dreifuss entsprochen haben. Dennoch

halte ich die von Graef (Arch. Jahrb. II S. 194) vorgeschlagene Ansetzung rechts von *C* für weitaus wahrscheinlicher. Der Fussrest auf *D* gehört dann dem zweiten Mädchen auf *C*, weitere Mädchen einzusetzen verbietet der Raum. Für diese Anordnung spricht einmal, dass zwischen den Pferdeköpfen auf *E* und dem Henkel links noch ein ansehnlicher Raum bleibt, der gar nicht passender ausgefüllt werden kann als durch das Idol und ein drittes Mädchen, und dann, dass auf der schon durch das Gespann, den knieenden Dioskuren und das vordere der tanzenden Mädchen belasteten Rückseite das Idol kaum noch Platz haben und überdies zu sehr aus dem Centrum der Handlung herausgerückt sein würde. Wir erhalten so eine Gruppe von drei mit angefassten Händen tanzenden Mädchen, die vielleicht nicht zufällig an die Charitenreliefs der Akropolis erinnert. Erschreckt richten sie ihre Blicke auf das plötzlich neben dem Götteridol auftauchende Gespann und nähern sich zurückweichend ahnungslos dem auflauernden Dioskuren. Hinter diesem Gespann, neben dem noch ein erschreckt nach links laufendes Mädchen angebracht war, bildete ein auf einer Säule stehender Dreifuss den Abschluss; ähnlich die Säule auf dem Bologneser Krater; dann folgt noch links vom Henkelansatz ein nach links fliehendes Mädchen; von einem zweiten, das als Gegenstück zur Leukippide links gerade unter dem Henkel angebracht war, ist nur die erschreckt erhobene rechte Hand erhalten. Die Rückseite war dann, soweit sie nicht durch die beiden Figuren auf *A* okkupiert ist, im wesentlichen von dem nach rechts springenden Gespann eingenommen, von dem die Hufe auf *C*, die Schwänze nebst einem Theil des Rades auf *A* erhalten sind. In ganz gleicher Weise ist die Rückseite des Bologneser Iliupersis-Kraters dekoriert.

Die falsche Stellung, in der das Fragment *A* im Jahrbuch abgebildet ist, hat Kuhnert verleitet, in dem vor dem Gespann in charakteristischen Resten erhaltenen Mädchen eine ruhig dastehende Gottheit zu sehen, „unter deren mächtigem Schutze die Zeussöhne ihr Vorhaben glücklich ausführen.“ Ich habe das Fragment so gestellt, wie es sich nach Ausweis der Rotationsspuren auf der Rückseite gehört; man erkennt nun, dass die Reste von einem nach rechts fliehenden Mädchen herrühren, das, wie das flatternde Gewand zeigt, lebhafter bewegt und aufgeregter war, als irgend eine der dargestellten Figuren; sie gehört also sachlich zusammen mit dem Mädchen auf *G*, aus dessen Aufregung Kuhnert mit Recht geschlossen hat, dass sich die eine der Leukippiden bereits in der Macht ihres Entführers befinden müsse. Aber dieses Paar befand sich nicht auf dem Gespann der Vorderseite (*E F*), sondern dem der Rückseite (*A C*), von dessen lebhafter Bewegung noch die gehobenen Pferdehufe Zeugnis ablegen.

Die eingehende Prüfung der Fragmente hat also ergeben, dass schon Graef die richtige Anordnung im Wesentlichen gefunden hatte; nur seine, übrigens mit aller Reserve vorgeschlagene, Ansetzung von *G* hat sich als unhaltbar erwiesen.

Die ganze Darstellung zerfiel mithin in zwei Akte, die äusserlich durch den Palmbaum auf *C* und den Dreifuss auf *G* von einander geschieden waren, ohne dass auf die durch die Henkel gegebene Theilung der Bildfläche Rüchsicht genommen war. Die eine, den grössten Theil der Vorderseite einnehmende, aber auch auf die Rückseite übergreifende Scene wurde links von dem lauernden Dioskuren, rechts von dessen Wagen, auf dem natürlich der Lenker stand, eingeschlossen; den Mittelpunkt

dieser Scene bildete das Idol. Der Vorgang scheint so gedacht gewesen zu sein, dass die vor dem Götterbild tanzenden Mädchen durch den plötzlichen Anblick des Wagens erschreckt hinwegeilen, gerade auf den im Hinterhalt liegenden Dioskuren zu. Die andere Scene zeigte den zweiten Dioskuren, der nach bereits geglücktem Raub seine Braut auf schnell dahineilendem Gespann entführt; die Freundinnen, mit denen sie getanzt hatte, fliehen nach beiden Seiten auseinander, die eine neben dem Gespann her in gleicher Richtung mit ihm, zwei andere (auf *G*) von dem Gespann hinweg. Sehr ähnlich ist die Darstellung auf der einen Seite des Kraters Coghill, nur dass dort das Gespann nach der anderen Seite gewandt ist. Zu diesem Vorgang gehört sachlich auch noch das neben dem zweiten Gespann herlaufende Mädchen auf *F*, das zur Verknüpfung der beiden Scenen dient.

Ueberblicken wir nun nochmals die sämtlichen erhaltenen Darstellungen des Leukippidenraubes, soweit sie dem fünften Jahrhundert angehören[19]), so scheiden sie sich nach der Darstellungsweise deutlich in zwei Klassen; die eine zeigt die beiden Dioskuren wesentlich in derselben Situation, die andere jeden in einer anderen. Die erste Klasse gliedert sich wieder in zwei Gruppen; die erste, die von dem Fries von Gjölbaschi und dem Coghillschen Krater gebildet wird, lässt die Dioskuren bereits zu Wagen ihre Beute entführen; die zweite, bisher allein durch den Jattaschen Krater vertreten, zeigt sie, wie sie die Mädchen emporheben, — beidemale in demselben, nur unwesentlich variirten Schema — um sie zu den Wagen zu tragen, von denen der, wie bereits Heydemann richtig bemerkt, nicht gerade durch Kompositionsgeschick ausgezeichnete Vasenmaler allerdings nur einen auf seinem Bilde angebracht hat. Zur zweiten Klasse gehören die Heydemannschen Fragmente und die Meidiasvase. Endlich bildet das „Joujou“ das Bindeglied zwischen beiden Klassen, indem es auf der einen Seite beide Dioskuren vor, auf der andern Seite nach dem Raube darstellt. Aber die Vasen der zweiten Klasse zeigen untereinander wieder grosse Verschiedenheiten, was sich aus dem grossen zeitlichen Abstand erklärt; denn es kann meines Erachtens nicht zweifelhaft sein, dass man in dieser Monumentenreihe die Heydemannschen Fragmente am frühesten, die Meidias-Vase am spätesten ansetzen und das „Joujou“ und den Coghillschen Krater näher an die Fragmente, den Jattaschen Krater näher an die Meidiasvase rücken muss. Der jüngere Ursprung der beiden letztgenannten Vasen wird durch die Dreiviertelstellung der Gespanne verbürgt, worauf ich unten in anderem Zusammenhang noch genauer eingehen werde. Dazu kommt, von allem andern, wie Haar- und Gewandbehandlung, abgesehen, die an Coquetterie streifende Eleganz in den Stellungen der Mädchen, namentlich der Leukippiden selbst, die wie anmuthige Tänzerinnen erscheinen und kein Symptom des Schreckens zeigen. Die Anmuth der Meidiasvase darf uns über den Mangel an Charakteristik nicht hinwegtäuschen. Der Typus ist im Absterben begriffen; das gegenständliche Interesse hat sich erschöpft. Auf jüngere Zeit weist endlich auch das Kompositionsschema; es ist nicht mehr die grosse über den

[19]) Aus früherer Zeit kennen wir bekanntlich nur die Darstellungen am amykläischen Thron und am Gewand der Chalkioikos; aller Wahrscheinlichkeit nach hat Bathykles den lakonischen Mythos zuerst bildlich gestaltet (Furtwängler, Meisterwerke 709) und Gitiadas den Typus übernommen. Ein Zusammenhang dieser Darstellungen mit Polygnot oder den attischen Vasen ist nicht nachweisbar und um so weniger wahrscheinlich, als sie kaum ausserhalb Lakoniens Verbreitung gefunden haben werden.

ganzen Raum souverän disponierende Kompositionsweise der „Polygnotischen Vasen“, die ziemlich gleichmässige Ordnung der in zwei Reihen übereinandergestellten Figuren nähert sich schon bedenklich dem langweiligen tarentinischen Schema. Auf der Meidiasvase finden wir nun, wie schon Heydemann mit Recht hervorgehoben hat, in Kastor und Eriphyle dieselbe Gruppe, wie bei den beiden Dioskuren auf dem Jattaschen Krater, eine Gruppe, die nach Furtwänglers schönem Nachweis, Arch. Zeit. 1882 S. 347, auch beim Nereiden-Monument als Akroterion verwandt war. Auf den Fragmenten hingegen haben wir dafür die köstlich charakteristische Figur des geduckt lauernden Dioskuren, während endlich auf dem „Joujou“ beide Dioskuren im Hinterhalt aufrecht stehen. Auf der Meidiasvase ziehen die Rosse des Polydeukes eben an, auf den Fragmenten stürmen sie eilig fort, und hierin stimmen letztere wieder mit dem Coghillschen Krater, dem „Joujou“ und dem Fries von Gjölbaschi überein. Es kann doch nicht fraglich sein, dass das Charakteristischere, was beide Male die Fragmente bieten, auch das Aeltere und Ursprüngliche ist. In Polygnots Epoche wäre die ebenso kühne als elegante Gruppe des die Leukippide emporhebenden Dioskuren kaum denkbar. Dagegen wird man den auflauernden Dioskuren der Fragmente in der Erfindung durchaus Polygnots würdig erachten und es wenigstens für sehr wahrscheinlich halten dürfen, dass dieser nicht, wie die Maler des Coghillschen und Jattaschen Kraters und die Bildhauer des lykischen Frieses beide Dioskuren in derselben Situation, sondern wie Meidias und der Maler der Fragmente die Handlung in verschiedenen Entwickelungsstadien vorgeführt haben wird. Den einen Dioskuren, der bereits mit seiner schönen Beute davonfährt — wir dürfen ihn nach Meidias Polydeukes nennen — mögen die Apharetiden an der Spitze schwerbewaffneter Genossen verfolgt haben, wie es der Fries von Gjölbaschi vergegenwärtigt; der andere wird noch verstohlen auf der Lauer gelegen haben, wie es die Heydemannschen Fragmente zeigen, und auf diesem Theile des Bildes mag der Reigentanz und die zerstreuten Gruppen blumenpflückender Mädchen zu den aufgeregten Figuren der Entführungsscene einen gefälligen Kontrast gebildet haben. Hier konnte auch der sprichwörtlich gewordene Hase passend eingefügt gewesen sein (s. Nekyia S. 49 A. 25; Iliupersis S. 54). Auch die Götter, die die Vasenmaler verschiedentlich dem Vorgang beiwohnen lassen, werden wir mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dem Originalgemälde zuschreiben dürfen. Zeus, den Vater der beiden Helden, finden wir auf der Meidiasvase[20]), Athena, die natürlich auf einem Tempel-Gemälde in ihrer Stadt, wenn es nur irgend anging, nicht fehlen durfte, auf der Jattaschen Vase, endlich Apollo, den Bruder der Göttin, in deren Heiligthum der Vorgang spielt, auf dem Coghillschen Krater; Aphrodite erscheint bei Meidias, Eros auf dem Jattaschen Krater. Auch Peitho findet sich bei Meidias, aber fliehend, als ob sie zu den Gespielinnen der Leukippiden gehörte. Mit Recht konstatiert hier Heydemann[21]) ein Versehen, indem er, wenn ich seine Worte recht

---

[20]) Auch in dem König auf dem Coghill'schen Krater hat O. Jahn, Arch. Zeit. 1845 S. 27, Zeus erkennen wollen, und Heydemann, *Ann. d. Inst.* LVII 1885 p. 162, stimmt ihm bei; aber die Deutung als Leukippos hat auf Grund des Vergleichs mit dem „Joujou“ und dem Fries von Gjölbaschi mindestens dieselbe Wahrscheinlichkeit.

[21]) *Ann. d. Inst.* LVII 1885 p. 161 n. 2. *Io vorrei ritenere che la Peitho del vaso di Meidias originariamente era una compagna fuggente delle Leucippide, che venne designata per una compagna di Afrodite solo per la iscrizione scelta da Meidias.*

verstehe, annimmt, dass die auf dem vorausgesetzten Original als Freundin der Leukippiden[22]) gedachte Figur von Meidias irrthümlich oder willkürlich als Peitho bezeichnet worden sei. War das Vorbild das Gemälde im Anakeion und hatte auf diesem Peitho — natürlich zusammen mit Aphrodite und Eros — ihren Platz über dem fliehenden Mädchen, so würde sich ein derartiges Versehen aus falscher Beziehung der Namensbeischrift leicht und ungezwungen erklären. Man wird aber dann auch fragen dürfen, ob nicht die auf dem Jattaschen Krater neben Eros sitzende Frau, in der man ja zweifellos eine Göttin zu erkennen hat, nicht Peitho zu benennen sei statt Aphrodite. Die Schlichtheit der Erscheinung passt für jene besser als diese, und die Auslassung der Hauptfigur einer Gruppe kann man diesem Vasenmaler schon zutrauen.

Weiter wollen wir uns mit Vermuthungen nicht vorwagen; muss ich doch ohnehin fürchten, schon hart bis an die Grenzen dessen gegangen zu sein, was auch wohlmeinende Leser für zulässig erachten werden.

Wir wenden uns zu dem zweiten Gemälde des Anakeions, den Argonauten des Mikon. Meiner Besprechung dieses Bildes in den *Annali dell' Instituto* 1882 p. 279 sqq. habe ich nichts hinzuzufügen, aber auch nichts von dem Gesagten zurückzunehmen. Ich halte nach wie vor daran fest, dass uns auf dem Orvietaner jetzt im Louvre befindlichen Krater (*Mon. d. Inst.* XI 38. 39) ein Auszug aus diesem Bilde erhalten ist und dass dieses somit die Argonauten vor der Abfahrt nach Kolchis darstellte. Im Gegensatz hierzu hat sich Benndorf (Gjölbaschi S. 166) wieder der alten Ansicht angeschlossen, dass die Argonauten nach ihrer Rückkehr von dem Zuge in Jolkos dargestellt gewesen seien, und auch die Argumente, die für diese Ansicht geltend gemacht werden, sind die alten: die Anwesenheit der Pelias-Töchter Asteropeia und Antinoe und die Zeitform *πλεύσαντας*. Um mit dem letzten Argument zu beginnen, so könnte es, wie ich bereits a. a. O. p. 283 f. auseinandergesetzt habe, nur dann etwas beweisen, wenn nicht *πλεύσαντας* sondern *πεπλευκότας* dastände; aber *τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας* ist nur eine ächt Pausaniassche Umschreibung für *τοὺς Ἀργοναύτας*, ebenso wie *οἱ μαχεσάμενοι Μαραθῶνι*, das wir in der Beschreibung der Poikile fanden (I 15, 1, s. oben S. 2), für *οἱ Μαραθωνομάχαι*. Hätte es dem Pausanias beliebt, die Gemälde der bunten Halle ebenso summarisch abzumachen wie die des Anakeions und die mit *Βοιωτῶν δὲ κτλ.* beginnende Detailschilderung wegzulassen, dann hätte man nach dieser Argumentationsweise schliessen müssen, dass in der Halle nicht die Schlacht bei Marathon, sondern das Siegesfest für Marathon dargestellt gewesen sei. Und die Königstöchter? Ja, warum sollen sie nicht ihren Bruder Akastos zum Meeresufer begleitet haben können? oder warum soll nicht der Königspalast auf dem Bilde dargestellt gewesen sein, davor Pelias mit seinen Töchtern? Für die glückliche Kühnheit, mit der sich Polygnot und seine Schüler über räumliche Grenzen hinwegsetzen, bieten ja Iliupersis und Marathonomachie durchschlagende Beispiele. Dass Akastos Hauptperson gewesen sei, wie Benndorf weiter meint, folgt

---

[22]) Dieselbe Figur, nur nach der anderen Seite gewandt, kehrt als Nereide Kymo auf dem Thetisaryballos (Millingen, *Anc. ined. Mon.* pl. A 1; Overbeck, Her. Gall. Taf. VIII 1) wieder, der entschieden derselben Fabrik zuzuschreiben ist; ebenso ist dort die Agaue der Meidias-Vase als Thetis verwandt.

aus der von Mikon auf ihn und seine Pferde verwandten Sorgfalt strenggenommen noch nicht; diese lässt sich aus Mikons Vorliebe für Pferde-Darstellungen hinreichend erklären, und für den Königssohn passte sehr wohl der ausgezeichnete Platz auf dem Wagen. Aber noch näher liegt es freilich, die Erklärung in einem bestimmten Zug der dichterisch ausgebildeten Sage zu suchen. Bekanntlich wollte Pelias seinen Sohn an der kühnen Fahrt, die Iason Verderben bringen sollte, nicht theilnehmen lassen. Erst im letzten Moment erscheinen er und Argos plötzlich im Kreise der bereits am Ufer versammelten, über ihr Eintreffen höchlich erstaunten Argonauten. So erzählt Apollonios I 321 ff. doch gewiss nach älteren Quellen:

ἐς δ' ἐνόησαν Ἄκαστον δμῶς Ἄργον τε πόληος
νόσφι καταβλώσκοντας, ἐθάμβησαν δ' ἐσιδόντες
πασσυδίῃ Πελίαο παρ' ἐκ νόον ἰθύοντας.

Warum sollte nicht auch Mikon den Vorgang ähnlich dargestellt haben? etwa so, dass Akastos und vielleicht neben ihm Argos als sein Wagenlenker auf schnellem Gespann, dessen Einführung dann auch vorzüglich motiviert ist, herangefahren kamen, während man links von ihnen in der Höhe, um die eben angedeutete Möglichkeit weiter auszuführen, den Palast des Pelias sah? Man vergleiche das an ähnlicher Stelle angebrachte Haus des Antenor auf der Iliupersis. Dass dann gerade diese Gruppe besonders in die Augen fallen musste, leuchtet, denke ich, ohne Weiteres ein. Auch lässt sie sich mit den auf dem Orvietaner Krater erhaltenen Figurengruppen sehr leicht und auf mannigfache Weise verbinden. Nur eine von vielen Möglichkeiten mag hier angedeutet werden. Wir finden auf dem Orvietaner Krater einen uns den Rücken kehrenden, von einer Terrainwelle halb verdeckten Krieger, der in die Ferne blickend etwas wahrzunehmen scheint und seinem Erstaunen darüber durch Erheben der rechten Hand Ausdruck giebt. Die Figur ist jetzt ohne jede Beziehung und im Grunde unverständlich. War sie aber auf dem Original nach der Seite gewandt, von wo der Wagen des Akastos herankam, so dass der Vasenmaler wie so oft die Richtung der Figur geändert hätte, so erhält sie plötzlich Bedeutung. Dem Wagen des Akastos auf der einen Seite konnte auf der anderen die zum Theil von den Uferhöhen verdeckte Argo entsprechen.

Das alles ist nicht mehr als eine blosse Möglichkeit, aber auch nicht weniger als eine solche. Für direkt unmöglich aber muss ich die neuerdings aufgetauchte und zu meiner Ueberraschung auch von Benndorf acceptierte Hypothese halten, als habe das Bild die Leichenspiele des Pelias darstellen können. Von der irre führenden Unklarheit des Ausdruckes, die diese Ansicht dem Pausanias zutraut, will ich gar nicht sprechen; die eine Thatsache, dass Akastos zu Wagen dargestellt war, schliesst die Annahme ein für allemal aus; denn Akastos ist es doch, der die Spiele zu Ehren seines Vaters veranstaltet und leitet; er kann sich daher selbst so wenig an den Wettfahrten betheiligen, wie Achilleus an den Leichenspielen für Patroklos. Als Preisrichter erscheint er denn auch auf den bekannten Darstellungen jener Leichenfeier. Auf dem Kypseloskasten reichte er dem Sieger im Wettlauf Iphiklos den Kranz; als Richter über die Wettfahrt sitzt er auf dem korinthischen Krater neben seinem Oheim Pheres und seinem Freund Argos. Ein Preisrichter zu Wagen ist aber selbstverständlich ein Unding.

Man kann nun freilich einwenden, unsere bisherige Argumentation habe zwar die Möglichkeit, dass der Aufbruch der Argonauten dargestellt gewesen sei, aber nicht die Unmöglichkeit, dass ihre Rückkehr dargestellt gewesen sei, erwiesen, und so müsse die Frage unentschieden bleiben. Wenn wir nun aber eine Vase haben, bei der selbst Schöne den Einfluss Polygnotischer Malerei nicht zu leugnen wagt, wenn auf dieser die Argonauten und darunter an hervorragender Stelle die Dioskuren dargestellt sind, so gehört doch ein hoher Grad von Skepsis dazu, um den Zusammenhang mit dem Bilde im Anakeion zu bezweifeln. Hingegen muss ich die in der „Nekyia“ S. 43 geäusserte Vermuthung, dass auch auf dem Phineus-Krater[23]) (*M. d. I.* III 49) Reminiscenzen an dieses Mikonische Bild erhalten sein möchten, zurücknehmen und statt dessen die damals zurückgewiesene Ansicht aufstellen, dass die Vase auf ein anderes Gemälde aus der Schule Polygnots zurückgeht und zwar dasselbe, auf das Aeschylos mit den Versen in den Eumeniden 50 ff. anspielt:

εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας.[24])

Theseion, Anakeion, Poikile, damit sind wir mit den ausdrücklich für Athen bezeugten Gemälden des Polygnot zu Ende; aber diese stellen gewiss nur einen winzigen Bruchtheil seiner athenischen Schöpfungen dar, wie der Zeitraum von 14 Jahren (474—460), auf den sie sich vertheilen, nur einen kleinen Ausschnitt seiner künstlerischen Thätigkeit, und schon früher (Nekyia S. 43) habe ich darauf hingewiesen, dass vielleicht noch auf einer ganzen Reihe Polygnotischer Vasen — ich nenne nur die Niobidendarstellung auf der Rückseite des Argonautenkraters, den Atalante-Krater, die Pelike mit der kalydonischen Jagd (*Ann. d. Inst.* 1868 *tav.* L M.) — Reminiszenzen von Gemälden Polygnots und seiner Schule vorliegen, von denen sich in der Litteratur keine Erwähnung findet.

Ausser in Athen und Delphi finden wir Polygnot auch in Boiotien thätig. Zunächst zu Plataiai im Tempel der Athena Areia. Paus. IX 4, 1 *Πλαταιεῦσι δὲ Ἀθηνᾶς ἐπίκλησιν Ἀρείας ἐστὶν ἱερόν· ᾠκοδομήθη δὲ ἀπὸ λαφύρων ἃ τῆς μάχης σφίσιν Ἀθηναῖοι τῆς Μαραθῶνι ἀπένειμαν· τὸ μὲν δὴ ἄγαλμα ξόανόν ἐστιν ἐπίχρυσον, πρόσωπον δέ οἱ καὶ χεῖρες ἄκραι καὶ πόδες λίθου τοῦ Πεντελησίου εἰσί· μέγεθος μὲν οὐ πολὺ δή τι ἀποδέει τῆς ἐν ἀκροπόλει χαλκῆς, ἣν καὶ αὐτὴν Ἀθηναῖοι τοῦ Μαραθῶνι ἀπαρχὴν ἀγῶνος ἀνέθηκαν. Φειδίας δὲ καὶ Πλαταιεῦσιν ἦν ὁ τῆς Ἀθηνᾶς τὸ ἄγαλμα ποιήσας· γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος, Ὀνασία δὲ Ἀργείων ἐπὶ Θήβας ἡ προτέρα στρατεία· αὗται μὲν δή εἰσιν ἐπὶ τοῦ προνάου τῶν τοίχων αἱ γραφαί.* Hier ist zunächst, wie jetzt allgemein anerkannt wird, die Rückführung der Stiftung auf Marathon ein Irrthum. Sie wird korrigiert durch Plutarch Aristides 20 *ἐξεῖλον ὀγδοήκοντα τάλαντα τοῖς Πλαταιεῦσιν, ἀφ' ὧν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ᾠκοδόμησαν ἱερὸν καὶ τὸ ἕδος ἔστησαν καὶ γραφαῖς τὸν νεὼν διεκόσμησαν, αἳ μέχρι νῦν ἀκμάζουσαι διαμένουσιν.* Einem in boiotischen Dingen so gut orientierten Autor wie Plutarch wird man eine mit solcher Bestimmtheit gemachte Angabe unbedingt glauben müssen, trotz dem Schweigen Herodots. Aber die Niedrigkeit der Summe,

---

[23]) Milchhöfer a. a. O. S. 75 A. 98 hält das Gefäss für eine „frühe unteritalische Kopie.“

[24]) Ebenso urtheilt P. Girard *De l'expression des masques* 113 (= *Revue des études grecques* 1895).

im Vergleich zu den 300 Talenten für den delphischen Tempelbau, frappiert allerdings, auch wenn man in Rechnung zieht, dass billiges Baumaterial genommen und auf jeden plastischen Schmuck verzichtet werden konnte und dass das Honorar für Pheidias, der damals noch ein Anfänger war, nicht allzu hoch bemessen gewesen sein mag. Michaelis Mahnung (Mitth. d. ath. Inst. II 1877 S. 89), dass man sich den Tempel nicht allzugross denken dürfe, scheint daher zunächst durchaus gerechtfertigt. Aber auf der anderen Seite steht die Angabe des Pausanias, das Xoanon sei nur wenig kleiner als die eherne Kolossalstatue auf der Akropolis gewesen. Zwar warum gerade diese und nicht die Parthenos herangezogen wird, leuchtet ein. Pausanias stellt die beiden Athenabilder, die nach seiner Meinung Pheidias zum Gedächtnis an Marathon gefertigt hat, in Vergleich. Mag also immerhin die Areia selbst noch kleiner als die Parthenos gewesen sein, gewisse Grenzen nach unten hin sind doch gezogen, wenn man den Schriftsteller nicht der tollsten Hyperbel bezichtigen will. Darum scheint mir eine Grösse wie die des sogen. Theseion, die Michaelis als das Aeusserste bezeichnet, woran man denken könne, vielmehr das allermindeste zu sein, was man für den Tempel der Athena Areia anzunehmen hat, und noch lieber wird man an Masse wie die des olympischen Zeustempels denken. Wie sich damit die geringe Summe von 80 Talenten vereinigen lässt, bleibt freilich eine offene Frage. Schon Michaelis deutet die Möglichkeit an, dass ausser diesem Beutegeld noch andere Mittel verwandt worden seien; auch ein Fehler in der Zahl scheint nicht ausgeschlossen. Wir konnten die Erörterung dieser Frage hier nicht umgehen, da durch die Grösse des Baues die Grösse des Pronaos und durch diese wieder die Längenausdehnung der Polygnotischen Bilder bedingt wird.[25]) In einem Pronaos bieten nur die Wandflächen zu beiden Seiten der Cellathür und die beiden Langwände Raum für malerischen Schmuck. Bei der geringen Breite der ersteren, können nur die letzteren ernsthaft in Frage kommen. Im Theseion beträgt ihre Längenausdehnung c. 3 Meter, wenig mehr im Athena-Tempel von Aigina, hingegen im olympischen Zeustempel und dem von den Amerikanern in Plataiai selbst ausgegrabenen und für das Heraion erklärten Tempel (*Journ. of archeology* VII 1891 pl. XX p. 390 ff.) 5 Meter; das ist also das Höchste, was wir für die Breite der Bilder annehmen dürfen. Sie waren somit beträchtlich kleiner, als nach unserer Annahme alle bisher besprochenen Polygnotischen Gemälde.

Wieder ist es der Fries von Gjölbaschi, der es uns ermöglicht, von beiden Gemälden eine Vorstellung zu gewinnen. Für den Freiermord des Odysseus treten überdiess noch die Berliner Vase, etruskische Urnen und römische Sarkophagfragmente hinzu. Das ganze Material ist von Benndorf, Gjölbaschi S. 96 ff. so vortrefflich behandelt und in den Wiener Vorlegeblättern Ser. D

---

[25]) Die Frage nach dem Künstler des Tempelbildes gehört nicht in diesen Zusammenhang. Ich habe im Text an der Ueberlieferung, die Pheidias als den Verfertiger nennt, festgehalten. Furtwänglers Zweifel (Meisterw. 57), zu denen er wieder lediglich durch seine Hypothese über die Lebensdauer des Pheidias veranlasst wird, scheinen mir hier so wenig begründet wie bei dem delphischen Weihgeschenk der Athener (s. oben S. 5 A. 4). Bei Dingen, die die Alten auf Grund inschriftlicher Zeugnisse wissen konnten, ist Skepsis nur dann gerechtfertigt, wenn sie mit zwingenden Argumenten operiert. Dagegen könnte es nichts schaden, wenn man in der Verwerthung von Nachrichten, denen eine solche urkundliche Beglaubigung fehlt, z. B. denen über die angeblichen Lehrer des Pheidias, etwas vorsichtiger sein wollte.

Taf. 12 so übersichtlich zusammengestellt, dass ich mich mit einem einfachem Hinweis begnügen kann.[26]) Wie man sich danach ein Gemälde nach Polygnotischer Kompositionsweise rekonstruieren kann, habe ich im Hermes XXV 428 zu zeigen versucht. Statt eines Bergabhangs stellte die Bildfläche den Durchschnitt des Palastes dar; im unteren Raum, dem Megaron, sah man Odysseus im Kampf mit den Freiern, oben Penelope und die Mägde; dazwischen Melanthios und Eumaios, der eine hinauf-, der andere hinabsteigend. Berichtigend hinzuzufügen habe ich nur, dass die Originalkomposition nicht so in die Länge gezogen gewesen sein kann, wie auf dem Fries von Gjölbaschi. Das verbot sich schon durch den disponiblen Raum, zumal wenn die Figuren ungefähr lebensgross gebildet waren, auf welche Frage ich im dritten Kapitel zurückkomme. Die Bildhauer mussten, um den Streifen auszufüllen, hier nothgedrungen die Zahl der Speisesophas vermehren; dass das wirklich geschehen ist, beweist die häufige Wiederholung desselben Motivs in ganz geringer Variation. Denkt man sich auf dem Gemälde den Boden mit einer grösseren Anzahl getöteter Freier bedeckt, so wird man sich auch ungezwungener als bisher mit dem Ausdruck des Pausanias: *Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος* abfinden können.

Für das zweite Gemälde, den Untergang der Sieben von Onasias, lassen sich gleichfalls aus der Friesdarstellung die Grundlinien einer Polygnotischen Komposition gewinnen. Angedeutet habe ich das schon oben S. 31. Die Kadmeia bot den für die Weise des Meisters so erwünschten Bergabhang, an dem sich die Einzelkämpfe abspielten, während unten Amphiaraos in der Erde versank, in der Mitte des Bildes bei der Burgmauer Kapaneus blitzgetroffen von der Leiter stürzte und im oberen Bildtheil vielleicht die Schutzgötter Thebens dargestellt waren.

Die symbolische Beziehung beider Bilder auf die Schlacht von Plataiai lässt sich nicht schöner und treffender ausdrücken, als es von Welcker (Hall. Lit. Zeit. 1836 S. 205) geschehen ist, dessen Worte auch hier nicht fehlen dürfen: „Vor Theben ging das ganze angreifende Heer unter, und Odysseus unterdrückte die Feinde im eigenen Hause, wie die Hellenen bei Plataeae die in das Heiligthum eingedrungenen und auf ihrem Boden frech sich festsetzenden Perser. Den beiden Niederlagen solcher, die rechtmässigen Besitz gewaltsam und übermüthig an sich zu reissen trachteten, wird der Untergang der Perser verglichen, und Pallas ists, welcher, wie der Sieg überhaupt, auch diese neueste Thebais und Freiermord verdankt wird.“

Wenn der Tempel unmittelbar nach der Schlacht gebaut wurde und gleich nach seiner Vollendung den malerischen Schmuck erhielt, so würden die Bilder etwa 475 fallen und überhaupt die ältesten Werke des Meisters sein, von denen wir Kunde haben. Doch bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Ausmalung später erfolgte und die Bilder jünger sind, als die im Theseion. Wie sehr es sich empfiehlt, die Berufung des Meisters nach Griechenland mit der Erbauung oder Verschönerung dieses Heiligthums in Verbindung zu bringen, ist oben (S. 52) erörtert worden.

---

[26]) Die Annahme Dümmlers, Jahrb. d. Arch. Inst. II 1887 S. 171, dass sich irgendwo in Athen eine Wiederholung des plataiischen Tempelbildes befunden habe, und diese, nicht das Original, der Vase und dem Friese zu Grunde liege, scheint mir durch nichts berechtigt; jedenfalls ist sie nicht bewiesen.

Ob die Thätigkeit des Meisters in Thespiai mit der in Plataiai in Zusammenhang steht, ist ganz ungewiss. Bekanntlich kennen wir weder den Gegenstand der thespischen Bilder noch den Tempel, dessen Wände sie schmückten. Einzig ihrer Erneuerung durch Pausias verdanken wir es, dass wir überhaupt von ihnen Kunde haben (Plin. XXXV 123).

Ebensowenig sind wir über die Zeit und den Ort der beiden uns allein noch bekannten Wandgemälde des Meisters, des Achilleus auf Skyros und der Nausikaa, unterrichtet, die Pausanias gelegentlich eines in die Schilderung der Pinakothek eingeflochtenen Excurses über das Verhältnis der Malerei zu Homer erwähnt.[27]) Nicht einmal ob sie sich in einem und demselben Gebäude befanden, ist sicher, wenn auch die Aehnlichkeit des Vorwurfs, in gewissem Sinne auch der Situation — Mädchen, die durch die plötzliche Erscheinung eines Mannes erschreckt werden — und die Abhängigkeit beider Gemälde vom Epos den Gedanken an Pendants recht nahe legen. Dass sich die Bilder in Athen befanden, ist gleichfalls unsicher, wenn auch sehr wahrscheinlich. Die Darstellung des Skyrischen Lokalmythus[28]) von dem als Mädchen verkleideten Achilleus wird man sich vor der Erwerbung jener Insel kaum denken können, im Anschluss an diese aber sehr passend finden, zumal wenn Polygnot, der als Sohn der Nachbarinsel ganz besonders zum künstlerischen Interpreten jener Sage berufen war, gerade damals nach Athen kam. Dass uns auf dem Gorytos von Nikopol die Hauptgruppen dieses Gemäldes, wenn auch in stark veränderter Anordnung erhalten sind, habe ich Arch. Anz. 1889 S. 151 f. (vgl. Nekyia S. 37. 38) zu zeigen versucht; aber die Schwierigkeit einer Rekonstruktion, auch nur einer rein hypothetischen, muss ich bekennen unterschätzt zu haben. Zwar die Grundzüge der Komposition lassen sich, wie ich glaube, erfassen. Den unteren Theil des Gemäldes nahm der Palast des Lykomedes ein, den man, wie den des Odysseus auf dem Gemälde im platäischen Athena-Tempel, im Durchschnitt sah. Auf der einen Seite — nehmen wir an links — lag das Megaron, wo Odysseus seine Waren dem König Lykomedes und dessen Helden vorzeigte: hierhin gehört die vierfigurige Gruppe im unteren Streifen des Gorytos; dann rechts die Gynaikonitis, wo sich eben Achilleus verräth: hierhin gehört die Mitte des oberen Streifens, von dem den Arm des Achilleus ergreifenden Diomedes bis zur Deidameia, und an diese schloss sich rechts unmittel-

---

[27]) I 22, 6 *εὖ δέ μοι φαίνεται ποιήσας* (scil. *Ὅμηρος*) *Σκῦρον ὑπὸ Ἀχιλλέως ἁλοῦσαν, οὐδὲν ὁμοίως καὶ ὅσον λέγουσιν ὁμοῦ ταῖς παρθένοις Ἀχιλλέα ἔχειν ἐν Σκύρῳ δίαιταν, ἃ δὴ καὶ Πολύγνωτος ἔγραψεν· ἔγραψε δὲ καὶ πρὸς τῷ ποταμῷ ταῖς ὁμοῦ Ναυσικάᾳ πλυνούσαις ἐφιστάμενον Ὀδυσσέα κατὰ τὰ αὐτά, καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐποίησεν.* Dass sich diese beiden Bilder nicht in der Pinakothek selbst befunden haben können, habe ich im Anschluss an G. Hermann wiederholt ausführlich dargelegt (Bild und Lied S. 182 A. 31; vgl. Homerische Becher S. 75; Iliupersis S. 25), nicht ohne auf mehr oder weniger entschiedenen Widerspruch zu stossen. Neuerdings aber pflegt zu meiner Freude diese Ansicht, mit der ich Jahrelang allein gestanden habe, als etwas selbstverständliches behandelt zu werden (s. z. B. Hauser, Jahrb. d. arch. Inst. VIII 1893, 103, Milchhöfer, ebd. IX 1894, 72 A. 36). Bei dieser Sachlage ist ein ausführliches Eingehen auf die Frage an dieser Stelle um so überflüssiger, als ich doch nur die alten Argumente wiederholen könnte.

[28]) S. Bild und Lied 34 und zuletzt Löhr, Archäolog. epigraph. Mitth. aus Oesterreich XIII 161 ff., dessen Versuch, die eine Seite der Orvietaner Schale (*Mon. d. Inst.* XI tav. 33) auf diesen Mythos zu beziehen, ich allerdings nicht für geglückt halten kann.

bar die Gruppe aus der linken Hälfte des unteren Streifens an, die Königin zwischen zweien ihrer Töchter sitzend und dahinter eine stehende Dienerin. Gewiss ist das nur ein kleiner Bruchtheil der Figuren, die das Centrum des Bildes bildeten; und noch schlimmer steht es mit den Eckscenen und dem oberen Theil. Wir können ja vermuthen, dass über dem Palast sich ein Berg erhob, dass an der einen Ecke das Ufer mit dem Schiff und den Gefährten der verkappten Kaufleute sichtbar war, aber nur die echt polygnotische Scene des Unterrichts im Bogenschiessen hat der Goldarbeiter aus diesen Nebengruppen ausgewählt; enthielt sie doch gewissermassen die Rechtfertigung für die Anbringung der Darstellung an einem Gorytos. Andererseits können der lorbeerbekränzte, scepertragende Mann und der in trotziger Lässigkeit gelagerte, mit Schwert und Schild ausgestattete Jüngling am rechten Ende des oberen Streifens, die beide ihre Blicke aufmerksam nach unten richten, sehr wohl für Zeus und Ares gelten. Das würde dann darauf führen, dass auch auf jenem Gemälde der obere Raum der Bildfläche von Göttern eingenommen war. Aber zu einem graphischen Herstellungsversuch, wie ich ihn Nekyia S. 38 in Aussicht gestellt habe, reicht das noch nicht aus, und so muss ich zunächst die Einlösung jenes Versprechens noch verschieben.

Von dem zweiten Gemälde, der Begegnung des Odysseus mit Nausika am Meeresufer, kennen wir nichts als den Gegenstand; die wenigen erhaltenen Darstellungen dieser Scene auf rothfigurigen Vasen haben mit Polygnot sicherlich nichts zu thun.

Der Kreis der litterarisch bezeugten Wandgemälde ist hiermit erschöpft. Denn das später in der Porticus des Pompeius befindliche Bild wird von Plinius XXXV 59 ausdrücklich als *tabula* bezeichnet. Mithin war es ein Votivbild[29]), denn andere Tafelgemälde kennt die Zeit des Polygnot noch nicht. Von dem Gegenstand des Bildes bemerkt Plinius: *dubitatur an ascendentem cum clipeo pinxerit an descendentem.* Mythische Stoffe sind nun zwar bei Votivgemälden auch schon zu Polygnots Zeit nicht absolut ausgeschlossen; finden sich doch Ilias-Illustrationen bereits auf den alten korinthischen Pinakes.[30]) Insofern also wäre gegen die Annahme von Urlichs (*Chrestom. Plin.* p. 397), der an eine Darstellung des Kapaneus dachte, nichts einzuwenden. Aber einmal ist eine solche aus grösserem Zusammenhang herausgerissene Einzelfigur für ein Polygnotisches Tafelbild kein sehr wahrscheinlicher Vorwurf; und dann, und dies ist das Wichtigere, kann bei einem die Sturmleiter hinaufsteigenden oder von ihr abstürzenden Krieger ein Zweifel, wie der von Plinius erwähnte, doch kaum aufkommen. Aus demselben Grund ist der Gedanke an das Ersteigen einer Höhe oder das Herabsteigen von einer solchen ausgeschlossen. Ganz anders stellt sich die Sache, wenn es sich um das Besteigen eines Wagens handelte. Und damit werden wir zu der nächstliegenden Annahme zurückgeführt, dass das Bild den Weihenden selbst und den Anlass der Weihung dargestellt habe. Ich denke, es war das Anathem eines Apobates. Votivreliefs von solchen sind ja namentlich in Oropos

---

[29]) Von Polygnots Bruder Aristophon kennen wir nur Tafelbilder; die Stoffe — der sterbende Ankaios, die Verwundung des Philoktet, die *πτωχεία* des Odysseus — legen es nahe, bei allen dreien an anathematische Weihgeschenke für dramatische Siege zu denken; vgl. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 128.

[30]) Ant. Denkm. I Taf. 7, 15; Furtwängler, Berl. Vasenkatalog No. 764.

zu Tage gekommen.[31]) Ein Votivgemälde ähnlicher Art aus nachpolygnotischer Zeit, wie ich nachweisen zu können glaube aus der Schule des Zeuxis, ist uns in einer auf Marmor gemalten Kopie aus Herculaneum erhalten (Helbig No. 1405 b). Alle diese Darstellungen zeigen aber den Apobaten auf dem Wagen stehend. In dem Moment des Absprungs finden wir ihn auf einer fälschlich auf Amphiaraos gedeuteten rothfigurigen Vase (*Ann. d. Inst.* 1874 tav. H J), vor dem Gespann herlaufend, wie Reisch gesehen hat, auf einem Relieffragment vom Esquilin (*Bull. com.* III 247). Hingegen können zwei von den Apobaten des Parthenonfrieses (Michaelis, Parthenon Taf. XII 50, 65) und vor allem das schöne von Collignon (*Bull. d. corr. hell.* VII 1883 pl. 17 p. 458) veröffentlichte, wohl für einen panathenäischen Sieg gestiftete Weihrelief aus Athen zur Veranschaulichung des Polygnotischen Tafelbildes, wie ich es mir denke, herangezogen werden; denn hier kann man in der That im Zweifel darüber sein, ob die Apobaten im Auf- oder im Absteigen begriffen sind. Weiter liegt es sehr nahe zu vermuthen, dass das Gemälde in enkaustischer Technik ausgeführt war, deren Anwendung durch Polygnot von Plinius XXXV 122 bezeugt wird.

Ein weiteres früher dem Polygnot zugeschriebenes Tafelbild, die Polyxena, habe ich Iliupersis S. 25 f. dem Polyklet zurückgegeben.[32]) Dagegen bleibt ein anderes Werk als Polygnotisch gesichert, der Salmoneus, bekannt einzig durch das Epigramm des Tullius Geminus, wo überdies die Handschrift *Πολυκλείτου* hat, die Emendation des H. Grotius *Πολυγνώτου* aber durch das Ethnikon gesichert ist, *App. Plan.* III 30:

Χείρ με Πολυγνώτου Θασίου κάμεν· εἰμὶ δ' ἐκεῖνος
Σαλμωνεύς, βρονταῖς ὃς Διὸς ἀντεμάνην,
ὅς με καὶ ἐν Ἀΐδῃ πορθεῖ πάλι καί με κεραυνοῖς
βάλλει, μισῶν μου κοὐ λαλέοντα τύπον.
ἴσχε Ζεῦ πρηστῆρα, μέθες χόλον· εἰμὶ γὰρ ἄπνους
ὁ σκοπός. ἀψύχοις εἰκόσι μὴ πολέμει.

Die von Brunn, Künstlergesch. II S. 26, vertretene Annahme, als ob Salmoneus in der Unterwelt dargestellt gewesen sei, ist von O. Benndorf, *de Anthol. graecae epigrammatis quae ad artes spectant* 60 mit absolut schlagenden Gründen widerlegt worden. Zeus seine Blitze bis in den Hades schleudernd, um die dort weilenden Büsser zu strafen, ist ein Gedanke, der den mythologischen Vorstellungen der Griechen vollkommen widerspricht. In Wahrheit meint der Dichter doch: der wirkliche Salmoneus

---

[31]) Furtwängler, Samml. Sabouroff I Taf. 21; Verz. d. Berl. Skulpturen No. 725; Körte, Mitth. d. ath. Inst. III S. 410 ff. (XII 146 No. 1); vgl. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 51.

[32]) Wenn P. Girard *de l'expression des masques* p. 53 (*Rev. d. ét. gr.* 1894) einwendet: *si Polyclète avait exécuté, en peinture, une oeuvre aussi célèbre, nous en serions informés*, so überschätzt er unsere kunsthistorischen Ueberlieferung hinsichtlich ihrer Vollständigkeit und vergisst, wie es noch allzu häufig geschieht, dass uns bei Plinius und Pausanias keine Kunstgeschichte, sondern versprengte Trümmer einer solchen vorliegen. Wer zweifelt, dass der Ladas eines der berühmtesten und charakteristischsten Werke des Myron war? Aber Kunde von ihm haben wir lediglich durch das Epigramm *Anth. Plan.* IV 54; Plinius erwähnt ihn so wenig, wie den noch berühmteren Diskobol desselben Meisters oder die Sosandra des Kalamis oder den Kairos des Lysipp.

ist im Hades; was Zeus mit seinem Blitz trifft, ist nur sein Bild, ein *οὐ λαλῶν τύπος*, ein *ἄπνους σκοπός*, ein *ἄψυχος εἰκών*. Bei anderer Auffassung wäre der Gedanke ein doppelter und zugleich ein doppelt schiefer: „Was schleuderst du Blitze nach mir? ich bin ja erstens schon im Hades, also tot, und zweitens bin ich nur ein lebloses Bild.“ Nicht der im Hades büssende, sondern der unter dem Blitzstrahl des Zeus sterbend zusammenbrechende Salmoneus war dargestellt, und so hätten wir hier denn ein mythisches Tafelgemälde des Polygnot. — Aber war der Salmoneus denn wirklich ein Gemälde? Wer das Epigramm unbefangen liesst — *χείρ με . . . κάμεν — οὐ λαλέοντα τύπον* —, wird zunächst eher an eine plastische Darstellung denken wie an eine malerische. Auch will mir der ganze Gedanke für eine Statue passender erscheinen, bei der man sich leichter vorstellen kann, dass sie Zeus eben mit dem Blitze getroffen hat. Jedenfalls enthält das Epigramm nichts, was mit Entschiedenheit auf ein Bild hinwiese. Nun wird bekanntlich die Thätigkeit des Polygnot als Erzbildner ausdrücklich von Plinius XXXIV 85 bezeugt; folglich muss das spätere Alterthum noch plastische Werke von ihm besessen haben. Dass zu diesen der Salmoneus gehörte, wird man wenigstens als Möglichkeit gelten lassen. Wenn wir uns endlich die Frage vorlegen, wie der sterbende Salmoneus dargestellt sein konnte, so darf vielleicht an das sog. Kapaneus-Relief der Villa Albani erinnert werden; die Binde bezeichnet den König, die Stellung lehrt, dass nicht ein Stoss im regulären Kampf, sondern ein „mächtiges Ueberraschen“ ihn niederreisst. Beides passt auf Salmoneus. Neuerdings hat man meistens angenommen, dass die Figur in einen grösseren Zusammenhang gehöre[33]); indessen dass sie ursprünglich für einen solchen erfunden sei, macht die Art der Verwundung und der in sich geschlossene Charakter der ganzen Figur nicht gerade wahrscheinlich. Dieser Eindruck wird bestätigt durch die von Politi (*Sette vasi agrigentini* tav. II) veröffentlichte Pelike, wo dieselbe Figur entschieden nach demselben Vorbild in eine Kampfscene eingesetzt ist und ihr Gegner in geradezu absurder Weise nach dem Oberschenkel des bereits im Rücken Verwundeten stösst. Man mag also immerhin zugeben, dass das Kapaneus-Relief, dessen stilistische Verwandtschaft mit dem „lykischen“ Sarkophag aus Sidon Winter treffend dargelegt hat, der Rest einer grösseren Komposition ist; die Annahme, dass das statuarische Vorbild eine Einzelfigur war, bleibt damit wohl vereinbar. Uebrigens wird der Vasenmaler, wenn er den Verwundeten mit beiden Händen nach dem Rücken greifen lässt und den Schild zu seinen Füssen anbringt, hierin das Original getreuer wiedergeben, als der Verfertiger des Reliefs. Sollte unsere Vermuthung zutreffen, so würde man in jener Statue des Polygnot auch das Vorbild für den in den Rücken getroffenen Niobiden zu erkennen haben.

Ueberblicken wir nun nochmals die Thätigkeit des Polygnot, soweit sie sich chronologisch hat fixieren lassen:

nach 478 Tempel der Athena Areia in Plataiai,
um 474 Theseion und vielleicht Anakeion in Athen,
460 Poikile,
nach 458 / vor 447 } Lesche.

[33]) Reisch a. a. O. S. 140; Winter, Arch. Anz. 1894 S. 12 A. 11.

Das sind höchstens 30 Jahre, wenn unsere Datierung der Leschebilder richtig ist, und nur die Hälfte, wenn wir sie zu tief herabgerückt haben. Das hat neuerdings Milchhöfer (Jahrb. IX 1894 S. 72) behauptet, indem er die delphischen Bilder zwar auch nicht an die Spitze der bekannten Arbeiten Polygnots stellt, aber doch das Epigramm für Simonideisch hält und zur Datierung verwendet. Nun ist es zunächst nicht richtig, wenn Milchhöfer sagt, dass die Urheberschaft des Simonides „nur von archäologischer Seite, eben wegen der Chronologie Polygnots", bezweifelt worden sei. Denn wenn z. B. Wilamowitz, Homer. Unters. S. 223 A. 19, als untere Zeitgrenze für die Entstehung der Bilder das Jahr 447 annimmt, so giebt er damit doch deutlich zu verstehen, dass ihm das Epigramm für chronologisch unverwerthbar und somit für nicht Simonideisch gilt. Aber, sagt Milchhöfer, der Simonideische Ursprung ist doppelt bezeugt, d. h. es wird von Pausanias dem Simonides zugeschrieben und in der Anthologia Palatina IX 700 trägt es das Lemma *Σιμωνίδου*. Damit würde nach dem von Preger (*Inscr. graec. metr.* p. XXII vgl. p. 137 no. 179) aufgestellten Prinzip, das auch Milchhöfer befolgt, die Aechtheit verbürgt sein Allein selbst wenn man Preger zugiebt, dass eine Ausgabe der Simonideischen Epigramme entweder noch von dem Dichter selbst oder kurz nach seinem Tode von befreundeter Seite veranstaltet worden sei, was doch noch keineswegs ausgemacht ist, und weiter, dass die älteste Alexandrinische Sammlung auf dieser Ausgabe fusse, so ist es doch nicht unbedenklich, bei jedem Schriftsteller vorauszusetzen, dass er sich für den Simonideischen Ursprung eines gelegentlich citierten Epigramms erst aus jener alexandrinischen Sammlung oder dem Kranze des Meleagros Gewissheit geholt habe. Man operiert ja sonst bei kunsthistorischen Fragen so gern mit der Lokaltradition; warum nicht hier, wo es wirklich einmal am Platze wäre? Wenn in Delphi das Epigramm für Simonideisch galt, soll da Pausanias oder sein Gewährsmann, selbst wenn es Polemon war, litterarhistorische Recherchen über die Authentizität angestellt haben? Ich meine, der merkwürdige Fehlgriff, den der Perieget bei der Frage nach der poetischen Quelle der Iliupersis (s. Iliupersis S. 75 ff.) gethan hat, ist hier von paradigmatischer Bedeutung. Aber freilich, um das Epigramm dem Simonides, dessen es durchaus würdig ist, abzusprechen, bedarf es der Beweise. Diese liegen in den politischen Anspielungen der Nekyia. Wilamowitz hatte aus der bevorzugten Stelle, die dort Phokos und der Phoker Schedios einnehmen, geschlossen, dass das Bild zur Zeit der phokischen Oberhoheit gemalt sein müsse. Ich habe (Nekyia S. 76) die tendenziöse Auslassung der thebanischen Heroinen als weiteres Moment dazugestellt. Nun meint zwar Milchhöfer, dass schon vor 458 die Phoker die thatsächlichen Herren von Delphi gewesen seien; vielleicht, aber doch schwerlich in dem Masse, um einen solchen Druck ausüben zu können, wie ihn die angeführten Züge verrathen. Dem Einschreiten der Lakedaimonier im heiligen Krieg muss eine förmliche Okkupation Delphis durch die Phoker vorangegangen sein, und es ist gewiss ein richtiges Gefühl, wenn die moderne Geschichtsschreibung, so viel ich sehe allgemein, diese mit der Schlacht von Oinophyta, auf die der Zusammenbruch Thebens und die herrschende Stellung Athens in Boiotien und Phokis folgte, in Zusammenhang bringt oder wenigstens diese Schlacht als terminus post quem annimmt. Die Untersuchung des Verhältnisses der delphischen Iliupersis zu der athenischen (Iliupersis S. 72 ff.) hat mich dann in der Annahme, dass letztere jünger sei, bestärkt. Wem diese Gründe nicht ausreichend scheinen, der muss die Leschebilder, wie es

auch Milchhöfer thut, in den Anfang der sechziger Jahre verweisen. Sie schliessen sich dann den Theseion-Bildern an, und die uns bekannte Thätigkeit des Polygnot in Griechenland schrumpft auf einen Zeitraum von 15 Jahren zusammen. Ich selbst bekenne aber an meinem früheren Ansatz festhalten zu müssen.

Exkurs.

Zu den jüngeren attischen Vasen.

Einer Behandlung der Frage, wie sich zu dieser Datierung der einzelnen Gemälde Polygnots die Vasen stellen, bei denen sein Einfluss nachweisbar oder wahrscheinlich ist, glaube ich nicht aus dem Wege gehen zu dürfen. Milchhöfer lässt in seinem oben citierten Aufsatz (S. 75) den Einfluss Polygnots auf die Vasenmalerei zwischen 470—460 beginnen. Dagegen ist nicht das geringste einzuwenden, soweit es sich nicht um solche Gefässe handelt, die ihre Motive von den Bildern der Poikile oder der Lesche entlehnen. Der Argonauten-Krater also, ohne Zweifel das älteste unter den in Betracht kommenden Monumenten, kann unbedenklich in jene Zeit hinaufgerückt werden. Die Geloer Orpheusvase hingegen (50. Berliner Winckelmannsprogramm Taf. II) müsste, da ihre direkte oder indirekte Abhängigkeit von der Nekyia im höchsten Grade wahrscheinlich ist[34]), tiefer herabdatiert werden. Dafür sprechen aber auch Erwägungen, die von der Chronologie Polygnots gänzlich unabhängig sind. Zunächst der eminente Fortschritt in der Zeichnung, den die Geloer Vase gegenüber dem Argonautenkrater aufweist und der sich nicht aus dem grösseren Können des einzelnen Malers, sondern aus dem Fortschritt der ganzen Vasenmalerei erklärt. Das zweite Argument giebt uns Milchhöfer selbst an die Hand, wenn er S. 69 auf die ausserordentliche Verwandtschaft mit einem zweiten gleichfalls aus Gela stammenden Berliner Krater (Furtwängler, Arch. Anz. 1892 S. 102) hinweist, dem ich bald eine würdige Publikation wünsche. Er zeigt den Nekyia S. 57 behandelten Typus in seinem jüngsten Ausläufer, Achilleus und Aias auf Vorposten sich durch Würfelspiel die Zeit vertreibend, während Athena dazwischentritt, um auf das Nahen der Feinde aufmerksam zu machen.[35]) Da

---

[34]) S. Furtwängler a. a. O. 157 und meine Nekyia S. 53.

[35]) Furtwängler nimmt die alte Welckersche Deutung (Alt. Denkm. III 6) wieder auf, nach der „die Helden vor dem Kampfe ihr Schicksal durch Würfeln zu erfahren suchen.“ Dagegen scheint mir, abgesehen von dem Mangel jedes litterarischen Zeugnisses für solch seltsamen und schwer verständlichen Brauch, das konstante paarweise Auftreten der Würfler zu sprechen, das doch nicht auf Orakelbefragung, sondern auf ein Spiel deutet. Der Einzelne mag über sein Loos die Götter befragen, wie der Feldherr über das Schicksal des ganzen Heeres die Eingeweide des Opferthieres; geschieht es durch ein Paar von Helden, die derselben Partei angehören, so involviert das eine Art von Rivalität, und an eine solche scheint ja in der That auch Furtwängler zu denken, wenn er schreibt, dass auf der Geloer Vase Athena „deutlich dem Einen den Sieg verleihe.“ Also soll Achilleus siegen, Aias unterliegen? Oder würfeln sie darum, wer die meisten Feinde töten oder die grösste Beute machen wird? Man sieht, wohin man geräth, wenn man den Gedanken zu Ende verfolgt. Oder sollen die Würfler den beiden feindlichen Parteien angehören? Das ist durch die Beischriften auf der Exekias-Vase ausgeschlossen und würde wo möglich noch unverständlicher sein. Nur aus einem mythischen, poetisch

Athena „im Gewande der Parthenos“ erscheint und „ganz wie die Statue des Phidias auf der Rechten eine Nike trägt“, so setzt Furtwängler die Vase sehr bald nach der Aufstellung der Parthenos an, während er den Orpheus-Krater zwischen 460 und 450 datiert hatte. Es leuchtet ein, dass beide Ansätze nicht nebeneinander bestehen können. Entweder muss der Orpheus-Krater herab- oder die Würflervase hinaufgerückt werden. Letzteres versucht Milchhöfer a. a. O. S. 69, muss aber natürlich zu diesem Behufe zunächst den Zusammenhang der Athena auf der Vase mit der Parthenos aus dem Wege räumen. Er versucht dies mit den Worten „der künstlerische Gedanke, Nike auf die Hand der Gottheit zu setzen, war schon am Zeus zu Olympia realisiert und konnte überhaupt längst populär sein.“ Letztere Vermuthung wäre vorläufig noch zu beweisen. Am Ende des sechsten Jahrhundert sitzt auf der Rechten Athenas ihre Eule (z. B. auf der Theseusschale des Euphronios, der Iasonschale *Mon. d. Inst.* II 35), und noch Pheidias trägt diesem alten Typus Rechnung, indem er den heiligen Vogel auf der Backenklappe seiner Göttin anbringt. Was dann den Zeus von Olympia angeht, so konstatiere ich zunächst mit Genugthuung, dass ihn auch Milchhöfer vor die Parthenos ansetzt, aber vor 447 kann er doch kaum vollendet gewesen sein. Für unsere Frage ist es völlig ausreichend, wenn die beiden Vasen bis zu diesem Jahr herabgerückt werden; aber dennoch halte ich Furtwänglers jüngeren Ansatz für richtig. Die Abhängigkeit der Vasenfigur von der Parthenos scheint mir unleugbar; sie beschränkt sich ja nicht auf die Nike und deren Stellung und Attribut, den mit beiden Händen gehaltenen Kranz, sondern erstreckt sich auch auf die Gewandung der Göttin selbst. Höchstens könnte man also annehmen, dass die Vase nicht erst nach der Aufstellung, sondern schon während der Anfertigung der Parthenos gemalt sei, und demgemäss sie und den ihr nächstverwandten Orpheuskrater, von dem wir ausgingen, auf rund 440 datieren.

Das führt aber dann weiter zu einer eingreifenden Revision der von Milchhöfer in seinem anregenden und umsichtigen Aufsatz aufgestellten Chronologie der „jüngeren attischen Vasen.“ Die Datierung des Bologneser Theseus-Kraters und seiner Gruppe auf 460 bis 450 (S. 75) ist nun ebensowenig mehr haltbar, wie die Ansetzung der „Vasen vom Meidiastypus“ um 440 (S. 76). Für die Chronologie Polygnots sind diese Fragen freilich irrelevant, da auch Milchhöfer ausser dem Orpheuskrater keine der von den delphischen Bildern abhängigen Vasen vor 450 und keine der von den athenischen beeinflussten vor 460 ansetzt. Aber andererseits ist doch das Problem mit den in diesen Programmen geführten Untersuchungen so mannigfaltig verknüpft, dass ich mich für verpflichtet halte, meine Stellung zu ihm offen auszusprechen.

In den prinzipiellen Sätzen stimme ich Milchhöfer rückhaltlos zu:

1. Die Malerei hat in der Kunstentwickelung des fünften Jahrhunderts die führende Rolle. Belege dafür haben uns gerade die Untersuchungen über die delphischen Gemälde Polygnots reichlich geliefert.
2. Die Entwickelung der attischen Vasenfabrikation ist mit dem Ende des fünften Jahrhunderts wesentlich abgeschlossen.

---

durchgebildeten Vorgange heraus, lassen sich die Darstellungen erklären, wie das von mir an der im Text angegebenen Stelle versucht worden ist.

Auch die beiden Reihen des schönen Vasenstils, die Milchhöfer aufstellt, kann ich im allgemeinen gelten lassen, aber die Scheide zwischen beiden scheint mir entschieden mit 450 zu früh angesetzt zu sein. Die Entwickelung von 470 bis 440 erscheint dadurch als eine allzu rapide, während für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu wenig übrig bleibt. Um es kurz zu sagen, die von Milchhöfer auf 460—440 datierten Vasen müssen in die Zeit von 440—420 herunterrücken; an ihre Stelle treten die Erzeugnisse der oben (S. 55) behandelten Polygnotisierenden Vasenfabrik und andere ihnen stilistisch verwandte.

Je durchdachter und sorgfältiger jene Milchhöfersche Studie ist, um so mehr habe ich mich gewundert, nirgend der Frage zu begegnen, auf welchen äusseren Anstoss denn jener Umschwung zurückzuführen ist, der durch die Scheidung in eine ältere und eine jüngere Reihe zum Ausdruck gebracht wird. Das Jahr 450 macht in der Entwickelung der griechischen Malerei keine Epoche. Eine solche tritt erst ein mit dem Erscheinen der grossen Tafelmaler, eines Apollodor von Athen, der *primus gloriam penicillo iure contulit,* und seiner grösseren Nachfolger Zeuxis von Heraklea und Parrhasios von Ephesos. Sollte nicht das Auftreten dieser Meister in der Vasenmalerei ebenso bemerkbare Spuren zurückgelassen haben, wie das des Polygnot? Zwar die grosse neue Errungenschaft, die Kunst der Schattierung sowohl durch Abtönung der Farben als durch aufgesetzte Striche liess sich für die rothfigurige Technik nicht verwerthen[36]), während wir ihr Eindringen in die weissgrundige Malerei an zwei prächtige Grablekythen des Berliner Museums beobachten können, deren kunsthistorische Bedeutung Girard, *La Peinture antique* p. 214 ff. richtig gewürdigt hat.[37]) Aber wenigstens in einem bestimmten Punkte glaube ich den Einfluss des Zeuxis auch auf die rothfigurige Vasenmalerei konstatieren zu können, in der grossen Bildung der Hände. Es ist bekannt, wie man gerade diese an den Gestalten des Zeuxis tadelte und wie er sich, so erzählt wenigstens die Anekdote, durch Berufung auf die Homerische Formel *χειρὶ παχείῃ* zu rechtfertigen suchte.[38]) Wir finden diese grossen Hände bei dem Philoktet der Milanischen Lekythos, der Milchhöfer in seiner ersten Reihe eine sehr frühe Stelle gegeben hat, während sie Milani, allerdings damals noch im Banne der alten Vasenchronologie, mit Parrhasios in Verbindung bringt, den er 419—346 v. Chr. datiert. Dieser Ansatz ist allerdings entschieden zu spät.[39]) Die Thätigkeit und der künstlerische Einfluss des Parrhasios beginnen schon am Anfang der zwanziger Jahre. Aber gerade darum kann der Zusammenhang mit Parrhasios ganz wohl bestehen bleiben; nur muss man annehmen, dass der Vasenmaler von diesem nur das Motiv entlehnt habe, während er in der Zeichnung Zeuxis nachzuahmen beflissen war. Milchhöfers früher Ansatz scheint mir schon durch den Gesichtsausdruck, die freie Behandlung des Haares und die malerische Wiedergabe des Felssitzes ausgeschlossen. Aehnlich gross gebildete Hände

---

[36]) Nur der Talos auf der nach ihm benannten Jattaschen Vase macht eine Ausnahme; hier gestattete die zur Darstellung der Erzfarbe verwandte Grundierung mit Hellbraun eine sehr weitgehende Schattierung.

[37]) Vgl. Furtwängler, Vasenkatalog No. 2684. 2685; eine farbige Publikation der wichtigen Gefässe wäre dringend zu wünschen.

[38]) S. Archäologische Märchen S. 76, Iliupersis S. 35.

[39]) S. Brunn, Künstlergesch. II 98 und meine Archäologischen Märchen S. 73.

weisen die Ruveser Iovase, die Talosvase (S. 73 A. 36), der Petersburger Paris-Krater auf, ferner die Helenavase desselben Museums, über deren nahes Verhältnis zu Zeuxis schon im vorigen Programm S. 35 gehandelt ist, endlich die schöne Thetisvase aus Kamiros und die von Milchhöfer mit Recht gepriesenen, aber kunsthistorisch noch lange nicht ausgenutzten Malereien des Elfenbeinkästchens von Kul-Oba (*Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 79).

Wir sind soeben schon auf Parrhasios geführt worden. Sein Einfluss auf die rothfigurige Vasenmalerei musste ungleich bedeutender sein, als der des Zeuxis, da er das Hauptgewicht auf die Zeichnung legte. Was ihm besonders nachgerühmt wird[40]), dass er, wie es Plinius XXXV 67 nach Xenokrates ausdrückt, im Aussenkontur die Palme davon getragen, oder wie Quintilian XII 10, 3 nach pergamenischen Quellen sagt, die Linienführung sorgfältiger durchgebildet habe, das erläutert ein Zusatz bei Plinius, dessen Herkunft sich bis jetzt nicht hat ermitteln lassen, der aber den feinen Kenner deutlich verräth und des Antigonos durchaus würdig wäre, folgendermassen: *haec est picturae summa suptilitas. corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint, extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat.* Der Wortlaut dieser Stelle, namentlich wenn man sie mit der vorhergehenden Charakterisierung des Zeuxis vergleicht, schliesst die Annahme Brunns (Künstlergesch. II, 105), dass diese Rundung der Figuren durch Schattierung erreicht worden sei, direkt aus. Vielmehr wird gerade das an Parrhasios gerühmt, dass er es verstanden habe, lediglich durch Linienzeichnung seine Gestalten plastisch hervortreten zu lassen. Wie das möglich ist, davon kann uns, wenn auch nur in schwachem Abbild, die schon genannte Thetisvase aus Kamiros eine Vorstellung geben; man betrachte die Thetis, die beiden Nereiden, die Aphrodite, wie sie plastisch heraustreten, so plastisch, dass im Vergleich mit ihnen die Figuren von wenig älteren Gefässen, wie selbst der Cumaner Amazonenvase und der Thiasosvase Saburoff, nur wie Silhouetten wirken. Und dieser Eindruck wird in der That lediglich durch Linienzeichnung, vor allem durch die Führung der Aussenkonture erreicht. Angestrebt ist dasselbe, wenn auch mit minderem Gelingen, auf der melischen Gigantenvase, und Ansätze dazu finden sich auch auf der Gigantenschale des Aristophanes, namentlich bei der Gaia des Mittelbildes. Wenn wirklich auch die Cumaner Amazonenvase demselben Aristophanes gehört, wie Furtwängler Samml. Saburoff, Vasen S. 7 wahrscheinlich macht, so würde sich in dessen künstlerischer Entwickelung ein bedeutender Wendepunkt finden, der auf den Einfluss des Parrhasios zurückgeführt werden müsste.

Aber auch bei den Vasen, die diesen Einfluss der grossen Tafelmaler Zeuxis und Parrhasios noch nicht zeigen, fehlt es nicht an Indizien, die einen späteren Ansatz als den von Milchhöfer vorgeschlagenen empfehlen. Einfluss der Parthenonskulpturen lässt sich doch häufiger konstatieren, als Milchhöfer zugiebt, der ihn nur für die Petersburger Poseidonvase, die beiden Gigantenvasen aus Melos und Tanagra und das Gefäss des Xenophantos gelten lassen will (S. 68 ff.). Gewiss hat man sich in

---

[40]) S. Arch. Märch. 71. 76.

jedem einzelnen Fall die Frage vorzulegen, ob nicht dem Vasenmaler und dem Bildhauer ein gemeinsames älteres Vorbild vorgelegen hat, wie ein solches von Milchhöfer für die Stoddart'sche Amazonenvase (s. oben S. 25) gewiss mit Recht angenommen wird. Allein schon bei der Helena-Kanne des Museo Gregoriano muss die Sache namentlich mit Rücksicht auf das hohe Alter der Metopen (s. Iliupersis S. 61) zweifelhaft erscheinen. Und vollends bei einer so weit gehenden Uebereinstimmung, wie sie zwischen der von mir publizierten Pelike mit dem Motiv des *ὑποβιβάζεσθαι* und der entsprechenden Figur auf dem Parthenonfriese besteht, müssten doch sehr starke Argumente ins Feld geführt werden, um die nächstliegende und natürliche Annahme direkter Abhängigkeit zu erschüttern. Oder sollte der Künstler des Parthenonfrieses so sclavisch kopiert haben? Und bei den Athenafiguren auf der Oidipusvase aus Marion und der Vase mit der räthselhaften Darstellung, die man früher falsch als „Sieg des Pelops" bezeichnet hat (23 und 25 in Milchhöfers Liste), scheint mir doch auch die Abhängigkeit von der Parthenos unbestreitbar. Wenigstens sind die Abweichungen kaum grösser wie bei den Votivreliefs von der Akropolis, auf denen man doch gewiss mit Recht freie Nachbildungen des Goldelfenbeinbildes erkannt hat. Nun hat Milchhöfer allerdings die beiden genannten Gefässe in seine jüngere Reihe gestellt, so dass diese Abhängigkeit auch mit seiner Datierung wohl verträglich wäre. Aber anders steht es bei der Karlsruher Parisvase. Auch dort stellt sich die Athenafigur als eine freie Nachbildung der Parthenos dar. Aber diese Vase hat Milchhöfer mit der Meidiasvase zusammengestellt, zu der sie auch nicht nur wegen der Anbringung des „Gürtelkranzes", sondern auch wegen der Gruppierung und Gewandbehandlung unleugbar gehört. Dann rückt also die „Meidiasgruppe", die Milchhöfer rund um 440 angesetzt hatte, unter 437 herab. Mit dem ältesten Glied dieser Gruppe, dem Bologneser Theseuskrater, ist aber wieder nach Milchhöfers eigener Ansicht der Erichthonioskrater (*Mon. d. Inst.* III 30) verbunden, und so müssen diese Gefässe, die Milchhöfer der Uebergangsperiode zuweist, gleichfalls später angesetzt werden als die Mitte des fünften Jahrhunderts.

Für den Erichthonioskrater lässt sich übrigens der Beweis auch noch auf anderem Wege erbringen. Es ist sehr zu beachten, dass in den älteren Darstellungen der Erichthonios-Geburt Hephaistos fehlt. Die Sage, dass Erichthonios aus dem Samen des Hephaistos geboren sei, war der *ἱερὸς λόγος* des Hephaisteions; sie lässt sich auch in der Litteratur erst seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts belegen.[41]) Die Stiftungsurkunde der Hephaisteia und doch wohl auch des Hephaisteions ist uns in der Inschrift CIA IV 35b p. 64 erhalten, die Kirchhoff in die Zeit 440—430 datiert. Das Hephaisteion selbst steht uns in dem sog. Theseion vor Augen, das nach seinem Baustil und seinem plastischen Schmuck dem Parthenon ungefähr gleichzeitig sein muss. Folglich gehören die Vasen, auf welchen Hephaistos bei der Geburt des Erichthonios zugegen ist, vor allem die Berliner Schale (*Mon. d. Inst.* X 39, danach Wiener Vorlegebl. Ser. B 1, Furtwängler Vasenkatal. 2537) und der Krater, von dem wir ausgegangen sind, in die Zeit nach 437. Dazu stimmt vorzüglich, dass das Gefäss, wie sein nächstes Pendant, die Kodrosschale, mannigfache Anklänge an den Parthenon-

[41]) S. die Nachweise in Prellers Mythologie I[4] 198 A. 2.

fries aufweist, die also in diesen Fällen sicher aus direkter Abhängigkeit, nicht aus einer gemeinsamen Vorlage herzuleiten sind.

Aber auch noch in anderer Weise können die Parthenonskulpturen zur Datierung der Vasen herangezogen werden, insofern letztere, sei es in der Tracht, sei es in der Technik des Zeichnens, Neuerungen aufweisen, die sich bei jenen noch nicht finden. So habe ich bereits *Ἐφήμ. ἀρχ.* 1892 p. 254 darauf hingewiesen, dass das lange, in losen Strähnen auf Schulter und Nacken herabfallende Haar — Milchhöfer bezeichnet es, ich weiss nicht warum, als „heroische Haartracht“ — sich auf dem Parthenonfries noch nicht findet. Eine vereinzelte Ausnahme, auf die ich nachträglich aufmerksam geworden bin, der abgetrennte Kopf in Karlsruhe (Michaelis Taf. 13 XXVI B), bestätigt um so mehr die Regel, als er die fragliche Haartracht noch in sehr diskreter Weise zeigt. Auch meine ich, dass der Spott des Aristophanes nur dann verständlich ist, wenn es sich nicht um eine längst eingebürgerte, sondern um eine frisch aufgekommene Mode handelt. Wenn Milchhöfer mir den Atalante-Krater entgegenhält, den ich Herm. XXII S. 445 ganz im allgemeinen um die Mitte des fünften Jahrhunderts angesetzt habe, so stehe ich nicht an anzuerkennen, dass dieser Ansatz zu früh war. Die Vase des Epigenes, auf der die gleiche Haartracht erscheint, ist von der Kodros-Schale nicht zu trennen und muss mit dieser unter die Parthenonskulpturen herabgerückt werden. Die „Vasen im Stile des Polygnotos und Xenotimos“, auf denen Milchhöfer die gleiche Haartracht beobachtet haben will, habe ich nicht ausfindig machen können; die des Perithoos bei Xenotimos ist wesentlich verschieden. Allerdings hat auch der Kephalos auf dem Sonnenaufgang-Krater Blacas solch langes Haar, und dieses Gefäss scheint Milchhöfer noch vor den Argonautenkrater, also um 470, anzusetzen; denn anders lassen sich seine Worte, dass an ihm zuerst die malerische Anordnung auf verschiedenem Niveau zum Durchbruch komme und dass andrerseits seine Figuren von dem neuen (Polygnotischen) Geiste noch wenig verrathen (S. 73), doch kaum verstehen. Aber wer die Gewandbehandlung des Helios mit der der Asterope auf der Meidias-Vase vergleicht, wird zugeben müssen, dass ein solch enormer Zwischenraum zwischen den beiden Gefässen nicht liegen kann, und dem abfälligen Urtheil über die Figuren, die gerade im Vergleich mit dem Argonautenkrater grosse Freiheit der Bewegung zeigen, kann ich nicht beistimmen. Der Zufall hat uns in den aus Cumae stammenden Scherben einer athenischen Hydria (Fiorelli *Vasi Cumani* 6, Heydemann Nealp. Vasens. RC. No. 157) dieselbe Darstellung in etwas älterer Gestalt erhalten. Wer die Figuren beider Gefässe mit einander vergleicht, wird den grossen Fortschritt, den der Blacassche Krater in Bezug auf Freiheit der Zeichnung repräsentiert, nicht verkennen. Besonders lehrreich ist aber der Vergleich der Gespanne. Auf den cumaner Fragmenten sind sie noch fast vollständig in Seitenansicht gezeichnet; auf dem Blacaskrater schieben sich die hinteren Pferde gleichmässig vor, der Wagen steht noch fast ganz im Profil, auf der Meidiasvase ist die malerisch wirkungsvolle Dreiviertelstellung durchgeführt. Das ist doch eine unverkennbar aufsteigende Entwickelungslinie, für deren chronologische Fixierung wieder die Parthenonskulpturen den Massstab abgeben. Im Friese erscheinen noch sämtliche Gespanne im Profil, die hinteren Pferde etwas zurückgeschoben, wie wir es von den strengen rothfigurigen Vasen her gewohnt sind. Vergleichen wir nun einmal die Viergespanne auf plastischen Werken derselben Periode, z. B. den beiden älteren Sarkophagen aus

der Königsgruft von Sidon; da finden wir auf dem in die Mitte des fünften Jahrhunderts[42]) gehörigen „Satrapen-Sarkophag“ das Gespann nach demselben Prinzip gebildet, wie auf den Cumaner Fragmenten und dem Parthenonfries; auf dem „lykischen“ Sarkophage hingegen, der in anderen Dingen so deutlich den Einfluss der Parthenonskulpturen zeigt, übrigens bei dem einen Jüngling auch das lange Haar aufweist, finden wir die Viergespanne in Dreiviertel-Ansicht gestellt[43]), gerade wie auf der Meidias-vase. Allerdings sind auch bei den Gespannen in den Ostgiebeln des olympischen Zeustempels und des Parthenon die hinteren Pferde ein wenig vorgerückt, aber gegenüber den angeführten Beispielen erscheint das nur wie ein schüchterner Anfang. Ferner ist mir nicht unbekannt, dass bereits auf schwarzfigurigen attischen Vasen sich vereinzelt die Dreiviertelstellung der Gespanne findet (unser Hallisches Universitätsmuseum besitzt davon ein sehr charakteristisches Beispiel), wie ja selbst die Darstellung in Vorderansicht noch weit früher versucht wird. Aber das völlige Fehlen der Dreiviertel-stellung in der älteren rothfigurigen Malerei deutet darauf, dass man von diesen Versuchen zurück-kam, um sie im fünften Jahrhundert wieder von neuem anzufangen. Um also das bei den Sidonischen Sarkophagen Gelernte auf den Blacaskrater anzuwenden, so ergiebt sich, dass er zwar nach dem Parthenonfries angesetzt werden muss, aber da er sich als älter ausweist, wie die Meidias-Vase, doch ziemlich nahe an diesen herangerückt werden kann. Die Cumaner Fragmente hingegen können dem Fries gleichzeitig oder noch älter sein.

Mit der eben behandelten Neuerung eng verknüpft ist die Schrägstellung der Geräthe. Zu den Axiomen, von denen ich bei den Rekonstruktionsversuchen ausgegangen bin, gehört vor allem das, dass Polygnot die perspektivische Darstellung nicht angewandt habe (s. Iliupersis S. 36). Diesem Axiom ist Hauser in seiner Recension meiner Iliupersis in nicht gerade freundlicher Weise entgegen-getreten. Er meint, da Polygnot die perspektivische Verkürzung von menschlichen und thierischen Körpern gekannt und angewandt habe, was zu bestreiten mir nicht eingefallen ist (s. Iliupersis S. 54), so müsse ihm auch die perspektivischen Darstellungen von Gebäuden und Geräthen geläufig gewesen sein, da jene viel leichter als diese und die Vorstufe dazu sei, daher das perspektivische Zeichnen that-sächlich in dieser Reihenfolge gelernt werde. Nun, dass Polygnot im Stande gewesen sein würde, ein Gebäude in der Linearperspektive darzustellen, das in Abrede zu stellen bin ich gewiss der Letzte. Die Frage ist nur, ob er es gewollt und ob er es gethan. In solchen Dingen entscheidet nicht allein das Können des Künstlers, sondern die Praxis, der Geschmack, wenn man will, die Mode. Durch die perspektivische Darstellung erhält das Gebäude etwas Prätentiöses, es gewinnt an Masse, es

---

[42]) Wie Winter (Arch. Anz. 1894 S. 10) den „Satrapen-Sarkophag“ ungefähr derselben Zeit zuschreiben konnte wie den „lykischen“, ist mir völlig unfassbar. Schon die Unterschiede in der Ornamentik, die flachgehaltene Rahmendekoration hier, dort am Akroterion schon Akanthos, weist nicht nur auf verschiedene Schule, sondern auf ganz verschiedene Zeit, von der Reliefbehandlung und anderem ganz zu schweigen. Die richtige Datierung ist bereits von Petersen, Röm. Mitth. VIII 1893 S. 100 und Studniczka, Verhandl. d. Wiener Philologenversamml. 1893 S. 77 gegeben worden; letzterer hat dann aus Anlass der Winterschen Besprechung die ganze Frage nochmals einer eindringenden Nachprüfung unterzogen (Jahrb. d. Arch. Inst. IX 1894 S. 209 ff.), womit die Sache für endgültig erledigt gelten darf.

[43]) Vgl. auch Iliupersis S. 36.

drängt sich mehr vor, als einer Kunstrichtung, der die Darstellung des Menschen die Hauptsache und alles andere nur anzudeutendes Beiwerk ist, willkommen sein mag. Dies ist natürlich nur ein aus vielen Möglichkeiten beliebig herausgegriffener Erklärungsversuch, der zeigen soll, dass wir nicht das uns heute Selbstverständliche ohne weiteres auf frühere Kunstepochen übertragen dürfen. Auch die Schattierung ist uns heute etwas Selbstverständliches, und doch ist vor Apollodor niemand darauf verfallen sie anzuwenden. Die Entscheidung können lediglich die gleichzeitigen Monumente geben. Wenn wir nun finden, dass auf diesen die perspektivische Darstellung, und zwar gleichermassen auf Reliefs und Vasen, bis etwa 440 geflissentlich vermieden wird, von da an aber eindringt und schliesslich ganz gewöhnlich wird, so werden wir für diese Erscheinung einen Grund suchen, den ich eben in dem Auftreten Apollodors gefunden zu haben glaube, und werden uns hüten, bei Polygnot vorauszusetzen, was wir erst in einer späteren Epoche nachweisen können. Aber Hauser hat ja diesen Nachweis mittels einer dem Polygnot gleichzeitigen Vase geführt! Ich kann nicht wissen, ob er in seiner angekündigten Schrift weiteres Material für die in Rede stehende Frage beibringen wird, mit dem er vorläufig noch zurückhält. Das Belegstück aber, auf das er sich beruft, kann ich nicht gelten lassen. Es ist die bekannte Penelope-Vase aus Chiusi (*Mon. d. Inst.* IX 42, danach Wiener Vorlegebl. Ser. D Taf. 12, 2), auf der in der That der Stuhl der Penelope schräg gestellt ist. Ich will auf die Singularität des Beispiels kein Gewicht legen; wohl aber hege ich schwere Bedenken gegen die von Hauser vertretene Datierung. Diese beruht auf der vorausgesetzten Gleichzeitigkeit mit dem jetzt in Berlin befindlichen Skyphos gleichen Fundorts, der den Freiermord des Odysseus nach dem Bilde in Plataiai darstellt (vgl. oben S. 64). Diese Gleichzeitigkeit ist zuerst von Helbig vermuthet (*Bull. d. Inst.* 1876, 206), dann von Dümmler (Arch. Jahrb. II S. 171) ausführlich begründet worden und wird jetzt, so viel ich sehe, allgemein angenommen[44]); Dümmler ist sogar so weit gegangen in den Darstellungen der trauernden Penelope und der Fusswaschung des Odysseus Nachbildungen sonst nicht bezeugter Polygnotischer Gemälde zu sehen, die er mit der Darstellung des Berliner Skyphos in engsten Zusammenhang bringt; sie sollen an den Schmalwänden einer Stoa angebracht gewesen sein, deren Langwand mit der supponierten Wiederholung des Freiermord-Bildes geschmückt gedacht wird (s. oben S. 65 A. 26), eine Hypothese, der schon die Verschiedenheit der Sagenversion im Wege steht; denn beim Freiermord ist die Verwandlung des Odysseus in einen Bettler durch die Exomis angedeutet, auf der Penelope-Vase dagegen erscheint er als Reisender mit vornehmer Haar- und Barttracht, und nicht verwandelt. Aber auch die Gleichzeitigkeit der Vasen kann ich nicht gelten lassen. Sie wird behauptet auf Grund der Uebereinstimmung in „Grösse, Ornamenten, Stil und Gegenstand.“ Gleichheit der Grösse aber kann bei der Gleichförmigkeit der Skyphoi im 5. Jahrhundert so wenig etwas beweisen, wie die Gleichheit des Gegenstandes. Das Ornament ist an der Penelope-Vase viel weniger streng als auf der Freiermord-Vase, und stellt sich schon durch die eingesetzten Blüten als eine Weiterbildung dar. Und nun vollends der Stil! wer die Köpfe, die Haarbehandlung, die Faltengebung vergleicht, kann doch nicht zweifeln, dass die Penelope-Vase in allen diesen Dingen bei weitem feiner

---

[44]) So zuletzt noch von Milchhöfer a. a. O. S. 74.

und also entschieden jünger ist, als ihr angebliches Pendant, also nachpolygnotisch. Das würde nun freilich noch nicht ausschliessen, dass doch ein polygnotisches Gemälde die Vorlage war[45]), wenn nicht ein anderes wichtiges Moment hinzukäme, die dargestellte Sagenversion, die ein Zurückgehen auf so frühe Vorbilder ausschliesst. Schon O. Ribbeck (Röm. Tragöd. S. 273, vgl. S. 681) hat die Vase mit einer Sophokleischen Tragödie, den *Νίπτρα*, in Verbindung gebracht. Er hat vollkommen recht; und obgleich Wilamowitz bei seiner Rekonstruktion der *Νίπτρα* (Homer. Unters. 194 ff.) das Vasenbild heranzuziehen verschmäht hat, so sind es doch gerade die Ergebnisse seiner Untersuchung, die den Zusammenhang der Vase mit dem Stück über allen Zweifel feststellen; die Vase bietet überdies noch ein paar Züge, die das von Wilamowitz entworfene Bild wesentlich ergänzen. Es lohnt sich das ausführlich zu zeigen (vgl. auch Deutsche Litt. Zeit. 1886 S. 131, Herm. XXV 428 A. 3).

Betrachten wir zunächst die Fusswaschung. Der Name der Amme lautet *Ἀντίφαττα*, nicht *Εὐρύκλεια* wie bei Homer. Nach Cicero Tusc. V 46 hiess sie in der Pacuvianischen Nachbildung der Sophokleischen Tragödie *Ἀντίκλεια*, eine Mischung beider Namensformen. Das hat schon Ribbeck auf die Vermutung geführt, das die Amme des Odysseus im Drama so wie auf der Vase geheissen habe, wofür entscheidend ins Gewicht fällt, dass sich *Ἀντίφαττα* vortrefflich in den jambischen Trimeter fügt, aber nicht in den Hexameter, mithin dem Epos nicht entlehnt sein kann. Ob die Form *Ἀντίκλεια* auf einem Versehen des Cicero beruht oder ob Pacuvius den Homerischen Namen mit dem Sophokleischen kombiniert hat, verschlägt für unsere Frage wenig. Aber weit wichtiger als dieses Detail ist die ganze Gestaltung des Vorgangs. In der Odyssee sitzt Odysseus bei der Fusswaschung auf einem Stuhl.[46]) Das ist das Natürliche und Gewöhnliche, und so stellen denn auch die Campana'schen Reliefs den Vorgang dar. Wie kommt nun der Vasenmaler dazu, den Odysseus in dieser Situation stehen zu lassen? Eine der kenntlichsten Scenen der Sophokleischen Tragödie ist die der Fusswaschung, die ihr auch den Namen gegeben hat. Der Dichter musste sie aus dem Innern vor die Thür des Palastes verlegen.[47]) Hier war kein Sitz, und einen solchen aus dem Innern herbeiholen und den Fremdling umständlich ersuchen zu lassen, dass er sich niederlasse, würde dem Brauch der antiken Tragödie widersprochen haben. Sophokles musste also den Odysseus während der Fusswaschung stehen lassen — und gerade so ist es auf der Vase.

Wie schon bemerkt, erscheint Odysseus auf der Vase nicht in der Verwandlung als alter Bettler. Er trägt nicht die Exomis, sondern den Mantel in sorgfältiger Drapierung, wie es sich für den vornehmen Mann schickt. Nur als Reisender ist er charakterisiert durch den Pilos und den Stab,

---

[45]) Ich stimme Milchhöfer a. a. O. S. 73 A. 41 insofern bei, als auch ich die Uebertragung des Typus der trauernd dasitzenden Frau auf Penelope für jünger halte, als seine sepulcrale Verwendung. Eine andere Frage aber ist, ob sie nicht ursprünglich für die Elektrascene erfunden ist. Doch selbst im Falle, dass auch hier schon eine Entlehnung von Grabmonumenten vorliegen sollte, würden die von Milchhöfer (Ath. Mitth. V 181 A. 3) für die Deutung der melischen Thonreliefs gezogenen Schlüsse nicht stichhaltig sein.

[46]) τ 388 f. *αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἵζεν ἀπ' ἐσχαρόφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἑτράπετ' αἶψα*, vgl. τ 97—102.

[47]) Dass für eine derartige Scene das Ekkyklema gebraucht worden sein sollte, wie Ribbeck, Röm. Trag. S. 274, annimmt, wäre ohne jede Analogie.

an dem er seinen Speisekorb und seinen Schlauch, den Mundvorrath für die Reise, trägt. Er ist auch nicht als Greis gebildet; vielmehr als kräftiger Mann mit edlen Gesichtszügen und wohlgepflegtem Haupt- und Barthaar. Auch bei Sophokles scheint Odysseus nicht verwandelt gewesen zu sein. Aus der Nachbildung des Pacuvius sind uns die Worte erhalten, die die Amme während des Waschens spricht fr. 2 *lenitudo oris, mollitudo corporis;* wir entnehmen daraus, dass der Originalvers des Sophokles eine Umbildung von τ 381 *ὡς σὺ δέμας φωνήν τε πόδας τ' Ὀδυσῆι ἔοικας* war; dort ist allerdings Odysseus Bettler; aber wie passt dazu die *mollitudo corporis? ἀμφὶ δὲ δέρμα πάντεσσιν μελέεσσι παλαιοῦ ἆπτε γέροντος* heisst es bei der Verwandlung ν 431. Ist es zu kühn anzunehmen, dass Sophokles den Homervers seinem Zweck entsprechend umgestaltet und den Odysseus in seiner wirklichen Gestalt eingeführt hatte, schon um bei der Hauptfigur Masken- und Kostümwechsel zu vermeiden? Dass die Amme ihren Herrn nach zehnjähriger Abwesenheit nicht sofort wieder erkennt, hat doch nichts Befremdliches.

Eine weitere Abweichung der Vasendarstellung von der Odyssee ist die Abwesenheit der Penelope; statt ihrer ist Eumaios zugegen. Lässt sich auch dies aus der dramatischen Behandlung erklären? Ich glaube, ja. Die Fusswaschung musste im Drama geschehen, bevor Odysseus den Palast betrat, vielleicht noch ehe er Penelope gesehen, jedenfalls ganz im Anfang des Stückes, im ersten Epeisodion. Zum Palast aber führt ihn Eumaios. Man sieht, wie vortrefflich sich hier alles zusammenschliesst.

Wenden wir uns nun zu dem zweiten Bilde. Telemach mit zwei Speeren in der Hand, also zur Reise gerüstet[13]), steht vor seiner Mutter, die in tiefe Gedanken versunken am Webstuhl sitzt. Eine entsprechende Scene befindet sich bekanntlich in der Odyssee nicht, da in dieser Telemach ohne Wissen der Mutter die Reise antritt. Mancher wird nun geneigt sein, an ein allgemeines Stimmungsbild, entworfen auf dem mythischen Hintergrund der Odyssee, zu denken. Aber der Vergleich mit der Fusswaschungsscene empfiehlt es, auch hier an eine ganz bestimmte Situation zu denken, und die kann, wie auch von anderen gesehen ist, nur die gewesen sein, dass sich Telemach auf die Reise, auf die Suche nach dem verlorenen Vater begeben will, und zwar im Gegensatz zur Odyssee, im Einverständnis mit der Mutter.

Lässt sich nun über die Rolle des Telemachos bei Sophokles etwas ermitteln? Ueberliefert ist darüber nichts, aber innere Gründe sprechen dafür, dass er während des grössten Theils des Stücks abwesend war. Im ganzen ersten Theil, während der Erkennungsszenen und dem Bericht des Odysseus war seine Gegenwart überflüssig, und im zweiten Theil, von dem Moment an, wo Telegonos' Landung gemeldet wird, geradezu störend. Wäre Telemachos da im Lande, so hätte er sich dem Eindringling entgegenwerfen müssen und dies nicht dem eben heimgekehrten Vater überlassen dürfen. Diesen Schwierigkeiten konnte Sophokles leicht entgehen, wenn er, nach dem Muster der Odyssee, Telemachos auf die Suche nach dem Vater ausziehen und erst am Schlusse zurückkehren liess, und es ist wohl möglich, dass dann der sterbende Vater ihn zum Gatten der Kirke bestimmte, wie den Telegonos zu

---

[48]) Vgl. Bild und Lied S. 93.

dem der Penelope. Eine andere Erwägung führt zu demselben Ergebniss. Die Exposition konnte nur Penelope oder Telemachos geben, und nach dem Prinzip des Sophokles[49]) musste der Prolog dialogische Form haben. Da ergiebt sich denn ungesucht als Einleitung des Stückes ein Gespräch zwischen Penelope und ihrem Sohn, das mit der Aussendung des letzteren schloss. Und nun als letzte Bestätigung: Wilamowitz hat auf die frappanten Berührungspunkte zwischen den Niptra und den Trachinierinnen hingewiesen; hier haben wir einen weiteren und sehr bedeutsamen. Das Gespräch zwischen Telemachos und Penelope ist das direkte Gegenstück zu dem des Hyllos und der Deianeira im Prolog der Trachinierinnen. Dieses Gespräch, den Prolog der Niptra, führt uns die Vase vor; dass sich der Maler dabei weniger streng an das Bühnenbild gehalten, aus der Odyssee den Webstuhl zugesetzt und der Penelope den sepulcralen Typus der trauernden Frau gegeben hat, war sein künstlerisches Recht. Die Abhängigkeit von der Tragödie wird dadurch nicht im mindesten in Frage gestellt.

Die Trachinierinnen und die Niptra hat Wilamowitz auf Grund ihrer grossen Verwandtschaft derselben Zeit zugewiesen. Für die Trachinierinnen giebt die Abhängigkeit von dem erhaltenen Hippolytos, auf die gleichfalls Wilamowitz hingewiesen hat, einen chronologischen Anhalt. Wir kommen so frühestens in die Zeit zwischen 428—420. Früher kann auch die Vase nicht gemalt sein, um ein halbes Jahrhundert muss sie herabdatiert werden. In dieser Zeit hat aber auch die perspektivische Darstellung eines Geräthes nichts Auffälliges mehr.

Ich habe die jüngeren attischen Vasen hier nur insoweit behandelt, als sie für die Kunstweise und die Chronologie des Polygnot in Betracht kommen. Ein zusammenfassendes Bild ihrer Entwickelung zu geben, konnte nicht meine Absicht sein; ein solches würde sich nur im Zusammenhang einer Untersuchung über die gleichzeitige Tafelmalerei, hinsichtlich deren ich mich auf einige Andeutungen beschränkt habe, entwerfen lassen.[50])

---

[49]) S. v. Arnim *de prologorum Euripideorum arte et interpolatione* 1.

[50]) Auf die 1894 in Münster erschienene Dissertation von Romanus Niestroj *Observationes archaeologicae ad Aeschyli fabulas pertinentes*, die sich mit einem Theil der in diesen beiden ersten Kapiteln behandelten Fragen beschäftigt, werde ich erst jetzt während der Korrektur aufmerksam, zu spät, um auf ihren Inhalt noch eingehen zu können.

III.

Wie sah ein Polygnotisches Gemälde aus?

Den Fragen nach dem Format, dem Kolorit, der Technik der Polygnotischen Gemälde ein besonderes Kapitel zu widmen ist von Anfang an meine Absicht gewesen. Ich glaubte dies aber erst thun zu sollen, nachdem sämtliche Gemälde des Meisters und seiner Schule, von denen wir Kunde haben, im einzelnen durchgesprochen waren. Deshalb sind diese Fragen, ausser der prinzipiellen nach der Komposition, bisher nur flüchtig gestreift worden. Unterdessen hat R. Schöne in seiner Recension meiner Nekyia, die in dem Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts VIII 1893 S. 187 ff. unter dem Titel „Zu Polygnots delphischen Bildern“ erschienen ist, gerade auf diese Punkte vornehmlich sein Augenmerk gerichtet. Wir wollen zunächst auf der von ihm betretenen Bahn die Untersuchung beginnen und sehen, wie weit wir uns seiner Führung anvertrauen können.

Schöne beginnt mit der Frage nach dem Format und der Grösse der Bilder. Hinsichtlich des ersteren scheint er mir zuzustimmen; denn er spricht von „friesartigen Kompositionen, bei denen die Länge stark die Höhe überwog“, nur meint er, dass Winter, der ein Verhältnis von 1 : 5 angenommen hat, der Wahrheit noch näher gekommen sei, als meine Rekonstruktionsversuche, die das auf experimentellem Wege gewonnene Verhältnis von 1 : $4^1/_2$ zeigen. Woher Schöne das weiss, sagt er nicht; die Sache ist aber für die Hauptfrage ziemlich irrelevant.

Für die Grösse der Bilder bietet nach Schöne die Ueberlieferung keinen Anhalt; er macht sie also — und daran thut er Recht — von der Frage nach der Figurengrösse abhängig. Er meint nun und sucht es ausführlich zu beweisen, dass sich lebensgrosse Figuren für Polygnot nicht nachweisen lassen. Aber den Gegenbeweis, dass Polygnots Figuren nicht lebensgross gewesen sein können, ist er schuldig geblieben. „Polygnot“, das ist das Endergebnis seiner ausführlichen Besprechung, „bewegte sich vermutlich freier (als Panainos bei den Schrankenbildern, wo dieser durch die Rücksicht auf das Zeusbild gebunden war) oder musste sich doch über den Masstab seiner Figuren nach völlig anderen Gesichtspunkten entscheiden.“ Welcher Art diese Gesichtspunkte waren, darüber lässt sich Schöne nicht näher aus. Aber einer, und wie mich dünkt ein sehr wesentlicher, war doch die Höhe der Wand. Setzen wir einmal den Fall, Polygnot habe eine Bildfläche von 6 m Höhe zu bemalen gehabt, war er da nicht geradezu gezwungen, sich für einen grossen Massstab seiner Figuren zu entscheiden? Wir hätten also gerade nach Schönes Argumentation völlige Freiheit, uns die Polygnotischen

Figuren entweder winzig wie auf den Pinakes oder kolossal wie Giebelstatuen oder in allen beliebigen Mittelstufen vorzustellen, wenn sich die Argumente für Lebensgrösse wirklich so leichter Hand abthun liessen, wie Schöne meint. Aber dem ist nicht so. Zwar das von mir selbst neu beigebrachte bin ich genöthigt aufzugeben oder wesentlich einzuschränken, muss aber doch, da mich Schöne merkwürdiger Weise missverstanden hat, darauf noch einmal zurückkommen. Ich hatte Nekyia S. 68 gelegentlich über die Grösse Polygnotischer Figuren bemerkt „nach der Höhe und Breite der von Panainos mit je zwei Figuren bemalten Schranken im Zeustempel von Olympia müssen sie lebensgross gewesen sein." Ich theilte damals, wie wohl fast alle Fachgenossen, die von Dörpfeld und Murray vertretene Ansicht, dass sich die Gemälde des Panainos auf den Querschranken befanden, die den mittleren Raum der Cella auf drei Seiten einschlossen (s. Dörpfeld, Olympia. Architektur I S. 13). Von diesen habe ich gesprochen und nicht, wie mir Schöne imputiert, von den Schranken des Throns des olympischen Zeus. Die Breite jeder dieser Schranken beträgt 2 m, die unbekannte Höhe ist auf der restaurierten Ansicht Taf. 11, 12 zu 1,50 m angenommen. Ein an Ort und Stelle angestellter praktischer Versuch hatte mich belehrt, wie vorzüglich gerade zwei lebensgrosse Figuren den Raum ausfüllen würden. Aber neuerdings ist die ganze Grundlage der Argumentation erschüttert worden. E. A. Gardner hat nemlich in einem scharfsinnigen Artikel des *Journal of hellenic studies* XIV p. 233 ff., dessen Besitz ich seiner Freundlichkeit verdanke, gegen die Dörpfeld-Murraysche Hypothese so gewichtige Gründe geltend gemacht, die alte Ansicht, die die Schranken zwischen den Füssen des Thrones ansetzt, so geschickt vertheidigt und auf dieser Voraussetzung einen so glücklichen und einleuchtenden Lösungsversuch aufgebaut, dass dem Leser die Zustimmung geradezu abgezwungen wird.[1])

[1]) Das einzige Bedenken, das bleibt, hat Gardner selbst, wie es sich für den ehrlichen Forscher gehört, nachdrücklich hervorgehoben, die Trennung der Hesperiden von der Atlasscene. Aber er hat vollkommen Recht zu behaupten: *In any case, this one objection must be outmeighed by the many arguments which tell in favour of the arrangement of the paintings on screens placed between the legs of the throne.* Ich wundere mich nur, Gardner nicht die weiteren Konsequenzen ziehen und eine methodisch unerlässliche Frage aufwerfen zu sehen. Wie steht es mit der Zuverlässigkeit der Benennungen? Trugen die Figuren Beischriften oder haben wir es lediglich mit antiken Deutungen zu thun? Von den zweifigurigen metopenartigen Bildern der oberen Reihe waren fünf unverkennbar: die drei Heraklesabenteuer und die beiden Scenen aus dem trojanischem Sagenkreis, Achill und Penthesilea, Aias und Kassandra. Nur das sechste, nach Pausanias Theseus und Perithoos, wäre ohne Beischriften kaum verständlich gewesen, und gerade dieses fällt dem Stoffe nach aus dem Rahmen der übrigen heraus; denn man würde natürlich auch auf der dritten Seite eine Episode des trojanischen Sagenkreises und eine dramatisch bewegte Scene erwarten. Und welch bunte Gesellschaft finden wir in der unteren Reihe! Hellas und Salamis, die Personifikation eines Landes und einer Insel; Hippodameia und Sterope, zwei epichorische Heroinnen, aber trotz ihres Verhältnisses als Mutter und Tochter sehr verschiedenen Schlages, die eine fest im Cult von Olympia wurzelnd, die andere trotz ihres glänzenden Namens eine durchaus obscure Gestalt ohne Cult, die Hellanikos genealogisch verwendet und der erst durch später geschriebene attische Dramen etwas Lebensblut eingeflösst worden ist; endlich, höchst deplaziert, zwei Hesperiden. Gerade wenn diese Frauenfiguren zugleich dekorativ und tektonisch fungierten, — *almost like a caryatid,* wie Gardner sehr hübsch sagt, — fällt ihre Ungleichartigkeit um so mehr auf. Die Frage ist also wohl berechtigt, ob wir es nicht mit antiken Benennungen zu thun haben, die der inschriftlichen Grundlage entbehren, zumal einige derselben, Hippodameia und Sterope, Theseus und Perithoos auffällig an die recht problematischen Deutungen der Giebel erinnern. Weiter wage ich vorläufig nicht zu gehen, nur eine Möglichkeit möchte

Obgleich wir nun auch bei dieser Annahme eine Höhe von 1 bis 1,50 m für die Figuren erhalten würden, so treten doch jetzt Schönes Einwendungen, dass die Grösse der Figuren in diesem Falle durch den Massstab des Goldelfenbeinbildes bedingt war, in ihr Recht. Um so grösseres Gewicht muss ich auf die Ailianstelle legen, aus der Osann und O. Jahn auf lebensgrosse Figuren geschlossen haben. Ich glaube Nekyia S. 68 A. 56 mit den Worten „zu dem gleichen Schlusse ist O. Jahn — durch die Worte des Ailian geführt worden“ so unzweideutig mein Einverständnis bezeichnet zu haben, dass mir Schönes Aeusserung „ob R. ihr zustimmt, geht aus seiner Bemerkung nicht hervor“ völlig unbegreiflich ist. Dabei will ich aber gleich von vornherein bemerken, dass ich lebensgross nicht pedantisch genau im Sinn 1,50—1,80 m, nicht kleiner und nicht grösser, verstanden haben will. Es handelt sich um Gegensätze, wie zwischen den *πίνακες* und dem Durchschnittsmass der Grabreliefs, und darum habe ich absichtlich a. a. O. gesagt „fast lebensgross.“ Die Ailianstelle also lautet, *var. hist.* IV 3: *Πολύγνωτος ὁ Θάσιος καὶ Διονύσιος ὁ Κολοφώνιος γραφέε ἦστην· καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα, καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα· τὰ δὲ τοῦ Διονυσίου πλὴν τοῦ μεγέθους τὴν τοῦ Πολυγνώτου τέχνην ἐμιμεῖτο ἐς τὴν ἀκρίβειαν, πάθος καὶ ἦθος καὶ σχημάτων χρῆσιν καὶ ἱματίων λεπτότητας καὶ τὰ λοιπά.*

Damit ist zusammenzustellen:

1. *Vita X orator.* (Lycurg.) 843e *κατῆγον δὲ τὸ γένος ἀπὸ τούτων καὶ Ἐρεχθέως τοῦ Γῆς καὶ Ἡφαίστου· τὰ δὲ ἐγγυτάτω ἀπὸ Λυκομήδους καὶ Λυκούργου, οὓς ὁ δῆμος ταφαῖς ἐτίμησε δημοσίᾳ· καὶ ἔστιν αὕτη ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους τῶν ἱερασαμένων τοῦ Ποσειδῶνος ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ, γεγραμμένος ὑπ' Ἰσμηνίου τοῦ Χαλκιδέως. . . . τὸν δὲ πίνακα ἀνέθηκεν Ἄβρων ὁ παῖς αὐτοῦ λαχὼν ἐκ τοῦ γένους τὴν ἱερωσύνην καὶ παραχωρήσας τῷ ἀδελφῷ Λυκόφρονι· καὶ διὰ τοῦτο πεποίηται ὁ Ἄβρων προσδιδοὺς αὐτῷ τὴν τρίαιναν.*

2. C. I. G. 3068, 28 Ehrendecret aus Teos: *ἀναθεῖναι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα ἐν τῷ Διονυσίῳ γραπτὴν τελείαν ἐπιγράψαντας· τὸ κοινὸν τῶν συναγωνιστῶν στεφανοῖ Κράτωνα Ζωτίχου Καλχηδόνιον ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας τῆς εἰς αὐτούς.*

3. C. I. G. 3085 desgleichen: *οἱ ἔφηβοι καὶ οἱ νέοι καὶ οἱ μετέχοντες τοῦ γυμνασίου Αἰσχρίωνα Μελεάγρου ἐφηβαρχήσαντα καλῶς στεφάνῳ χρυσῷ καὶ εἰκόνι γραπτῇ καὶ εἰκόνι γραπτῇ τελείᾳ καὶ εἰκόνι χαλκῇ καὶ ἀγάλματι μαρμαρίνῳ καὶ εἰκόνι χρυσῇ.*

Es leuchtet ein, dass diese vier Stellen im Zusammenhang zu betrachten sind, dass nur diejenige Uebersetzung Anspruch auf Richtigkeit machen kann, die allen gleichermassen gerecht wird und dass es nicht zulässig ist, eine aus ihnen willkürlich herauszureissen. Wenn daher Kekulé durch die Fassung der Ailianstelle an die Aristotelische Definition der Tragödie erinnert worden ist — eine naheliegende Reminiscenz, die gewiss schon vielen, vor allen O. Jahn selbst, gekommen, aber alsbald als trügerisch erkannt worden sein wird — und wenn Schöne darauf weiter bauend die

---

ich noch andeuten: vielleicht trifft die Benennung Salamis in der That das Richtige; es waren Lokalgöttinnen griechischer Städte; der Apfel, das Symbol der Fruchtbarkeit, den zwei von ihnen trugen, verführte zu der falschen Deutung als Hesperiden.

Worte so paraphrasiert, dass „Polygnot Vorwürfe von einer gewissen Grösse und Fülle und von einer in sich abgeschlossenen Ganzheit behandelt“ haben soll, so ist diese Auffassung nicht nur auf ihre Möglichkeit an sich, sondern auch daraufhin zu prüfen, ob sie auf die drei anderen Stellen anwendbar ist. Von vornherein ist zuzugeben, dass *μεγάλα* nicht auf die äusserliche Grösse zu gehen braucht und wohl in der That an dieser Stelle nicht darauf geht; aber nicht zugeben kann ich, dass die unbestimmt schillernde Umschreibung „Vorwürfe von einer gewissen Grösse und Fülle“ den Ausdruck präcis wiedergiebt. Weit richtiger übersetzt Weizsäcker Polygnots Gemälde S. 10 Anm. „Grösse der Auffassung“, „Erhabenheit“, was er freilich nicht mit *ἦθος* identificieren durfte. Für diesen terminologischen Gebrauch von *μέγας* und *μέγεθος* habe ich Arch. März. 52 ein paar Belege beigebracht, die, da sie unbeachtet geblieben sind, hier wiederholt sein mögen:

Strab. VIII 372 von den Statuen des Polyklet: *τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα.*

Demetr. *π. ἑρμ.* 14: *ἡ δὲ τῶν κατὰ ταῦτα ἑρμηνεία τοῖς Φειδίου ἔργοις ἤδη ἔοικεν ἔχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβές ἅμα.*

Auch in den Worten, mit denen Pausanias VIII 92, 7 den Apollon des Onatas schildert: *τοῦ δὲ Ὀνάτα τούτου Περγαμηνοῖς ἐστιν Ἀπόλλων χαλκοῦς, θαῦμα ἐν τοῖς μάλιστα μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ* wird *μέγεθος* nicht sowohl auf die Grösse der Figur, die nach der in Pergamon gefundenen und von Fabricius erkannten Basis (Fränkel, Inschr. v. Pergamon No. 48) keine so ausserordentliche gewesen zu sein scheint, als auf die Erhabenheit des Eindruckes gehen, der auch in dem bekannten Epigramm des Antipatros (*Anth. Pal.* IX 238) besonders hervorgehoben wird.

Man kann also den Ausdruck Schönes „Vorwürfe von einer gewissen Grösse“, sofern darunter das Erhabene verstanden wird, gelten lassen; der Begriff der „Fülle“ liegt aber in *μεγάλα* keineswegs; Schöne hat ihn erst aus seiner Auffassung von *τέλεια* hineingetragen, und bei Statuen wie dem Apollon des Onatas, kann von einer „Fülle“ in dem hier vorschwebenden Sinne doch nicht die Rede sein. Ebensowenig schliesst *τέλειον* im Aristotelischen Sinne schon ohne weiteres den Begriff des *ὅλον* ein, den Schöne hineinlegt. Gewiss, ein *ὅλον καὶ τέλειον* ist, was Anfang, Mitte und Ende hat; aber ein *τέλειον* allein bezeichnet nur das Insichabgeschlossene. Ein *τέλειον* in diesem Sinne ist z. B. auch das Jnnenbild der Sosiasschale, aber ein *ὅλον* ist es nicht. Dagegen könnte man z. B. den Parthenonfries und die pergamenische Gigantomachie als ein *ὅλον καὶ τέλειον* bezeichnen.

Dass nun weiter *τέλειον* in dem von ihm angenommenen Sinne auf die beiden Inschriftstellen nicht anwendbar ist, hat Schöne selbst gefühlt. Ein Porträt kann doch unmöglich als ein Ding, das Anfang, Mitte und Ende hat, bezeichnet werden; und wie sollte sich bei dieser Definition die *εἰκὼν τελεία* von der *εἰκών* schlechthin unterschieden haben? Schöne fasst also in den Inschriften *τέλειον* in der von Boeckh vorgeschlagenen Bedeutung „in ganzer Figur“, einer Bedeutung, die natürlich bei Ailian unmöglich ist, da es ganz ausgeschlossen erscheint, dass Dionysios ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise Büsten gemalt haben sollte, abgesehen davon dass Ailian ja ausdrücklich von den Stellungen und von den Gewändern spricht. Aber einem Kunstausdruck an verschiedenen Stellen eine verschiedene Bedeutung zu geben ist ein Experiment, zu dem man sich doch nur im höchsten

Nothfall und auch dann nur ungern entschliesst. Die Schönesche Auffassung genügt also den zu stellenden Anforderungen nicht.

Wie steht es nun aber überhaupt um jene Uebersetzung „in ganzer Figur“, die Schöne als noch nicht widerlegt bezeichnet. Boeckh hat, wie es dem besonnenen und umsichtigen Forscher ziemt, die beiden zunächtsliegenden Bedeutungen gleichermassen in Betracht gezogen und gegeneinander abgewogen: „vollständig“ d. h. in ganzer Figur oder „vollendet, ausgewachsen“ d. h. lebensgross. Was ihn bewog, sich für die erstere Bedeutung zu entscheiden, war einzig die Inschrift CIG 3085. In dem Schwall von Ehrungen, der sich dort über den Ephebarchen Aischrion ergiesst, figurieren neben den beiden Gemälden und der Marmorstatue auch ein Porträt in Bronze und eines in Gold, die wie jene Gemälde als *εἰκόνες* bezeichnet werden. Boeckh versteht unter Hinweis auf die *εἰκόνες ἔνοπλοι* oder *ἐν ὅπλῳ* unter den *εἰκόνες* Büsten. Das mag richtig sein, obgleich eine so spezielle Bedeutung des sehr verbreiteten und allgemeinen Ausdruckes nicht sehr wahrscheinlich und jedenfalls nicht hinreichend begründet ist.[2]) Aber gerade bei dieser Auffassung müsste Boeckh, so sollte man meinen, die Uebersetzung „lebensgross“ bevorzugen: zwei gemalte Brustbilder, das eine in Lebensgrösse, das andere kleiner; indessen Boeckh meint, dass dann ja auch die *εἰκὼν χαλκῆ* und die *εἰκὼν χρυσῆ* unter Lebensgrösse gewesen sein müssten, und das scheint ihm ganz unglaublich. Allein dieser Argumentation lassen sich die kleinen Marmorbüsten des Isokrates und Hortensius aus Villa Albani, sowie die Bronzebüsten einer Anzahl von Philosophen und Rednern aus Herculaneum entgegenhalten und dem etwaigen Einwand, dass diese zur Aufstellung in geschlossenen Räumen, vermuthlich Bibliothekszimmern bestimmt waren, kann man durch den Hinweis begegnen, dass nichts hindert, für die Gold- und Bronzebüsten des Aischrion das Gleiche anzunehmen; denn die fünf Porträts werden doch nicht nebeneinander aufgestellt, sondern in verschiedenen Räumen des Gymnasiums vertheilt gewesen sein. Es ist doch nur natürlich, dass für die beiden aus kostbarem Material gefertigten Porträts ein kleinerer Massstab gewählt wurde. Die Uebersetzung „lebensgross“ hat also mindestens die gleiche Wahrscheinlichkeit, wie die „in ganzer Figur“; als die allein richtige wird sie dadurch erhärtet, dass die Uebersetzung „in ganzer Figur“ an den beiden Stellen, wo das Wort wiederkehrt, unmöglich ist. Für Ailian ist das bereits oben gezeigt. Gegenüber der Stelle der Vita Lycurgi, die Br. Keil kürzlich mit völliger Evidenz auf Heliodor zurückgeführt hat (Herm. XXX 207 f.), sucht sich Boeckh durch die Annahme zu helfen, dass bei den üblichen Stammbäumen die Familienglieder nur in Büstenform dargestellt gewesen seien und die Abweichung, die sich Ismenias durch die Einführung ganzer Figuren dem Herkommen gegenüber erlaubt habe, durch *πίναξ τέλειος* hervorgehoben werden solle. Allein von Stammbäumen solcher Art ist nichts bekannt und nichts überliefert; das Gemälde des Ismenias als Stammbaum in modernem Sinne zu bezeichnen und als Ahnentafel zu denken, auf der sämtliche Eteobutaden von Erechtheus bis Lykurg durch alle Generationen figuriert hätten, ist pure Willkür. Aus den Worten des Heliodor lässt sich nur entnehmen, dass auf dem Gemälde die Ableitung des Geschlechtes von Erechtheus angedeutet, also

---

[2]) S. auch Fränkel *de nominibus potioribus, quibus opera statuaria Graeci notabant* 37 ff.

dieser selbst dargestellt war. Im übrigen braucht das Bild nur die Figuren des Lykomedes und Lykurgos, sowie der Söhne des letzteren, also die des Stifters Habron und seiner Brüder Lykurgos und Lykophron enthalten zu haben; eine Familiengruppe, ähnlich denen auf den Grabreliefs, nur dass auch der mythische Ahnherr Erechtheus zugegen und die Darstellung durch eine bestimmte Handlung, die Uebereichung des Dreizacks an Lykophron, belebt war. Auch die Worte des Pausanias I 26, 6 *γραφαὶ δὲ ἐπὶ τῶν τοίχων τοῦ γένους εἰσὶ τῶν Βουταδῶν* stehen dem nicht entgegen. Denn es geht nicht an, diese auf mindestens zwei Wände vertheilten Gemälde schlechthin mit dem Pinax des Ismenias zu identifizieren. Dieser war nur eines von ihnen; es waren Votivgemälde, die verschiedene Mitglieder des Geschlechtes zu verschiedenen Zeiten, wohl beim Antritt des Priesteramtes, geweiht hatten, und die in ihrer Gesamtheit allerdings einen Stammbaum des Eteobutadengeschlechts, wenigstens in seinen jüngeren Generationen, darstellen mochten. Doch sei dem wie ihm wolle, jedenfalls lag kein Grund vor, nachdrücklich hervorzuheben, dass auf dem Bilde die Personen in ganzer Gestalt dargestellt gewesen seien, da dies durchaus das Gewöhnliche war. So hat denn auch Boeckhs Auffassung der fraglichen Stelle, soviel ich sehe, nirgends Zustimmung gefunden. Welcker, Kl. Schr. IV S. 227, versteht die Worte von „einem ganzen vollständigen Tafelgemälde, einer eine Komposition umfassenden Tafel“, Bernadakis denkt an ein unverletztes, vollständig erhaltenes Bild (*sanum*), Keil meint, es solle damit gesagt sein, dass das Bild bis auf die Gegenwart herabgeführt war, und so hätten wir denn glücklich drei verschiedene Bedeutungen desselben technischen Ausdruckes: „in ganzer Figur“, „von einer in sich abgeschlossenen Ganzheit“, „wohl erhalten resp. bis auf die Gegenwart herabgeführt.“

Machen wir nun die Gegenprobe mit „lebensgross“. Wie vorzüglich diese Bedeutung bei den Inschriften passt, haben wir schon gesehen, und auch ein Gemälde, wie den Pinax des Ismenias, kann man sich sehr gut mit lebensgrossen Figuren vorstellen; auch hier bieten sich als beste Analogie wieder die Grabreliefs dar; dass dann ein solcher Pinax mit lebensgrossen Figuren selbst als lebensgross bezeichnet wird, ist eine Uebertragung, die selbst im Deutschen möglich sein würde. So ist *ἱμάτιον τέλειον* bei Plutarch der Mantel des ausgewachsenen Mannes und Aristoxenos (bei Athenaios XIV 634 F) nennt *αὐλοὶ τέλειοι* neben den *παιδικοὶ* und *παρθενικοί*. Wenn nun Schöne meint, *τέλειος*, welches, wie Jahn ganz richtig hervorhebe, „vollendet“ im Sinne von „ausgewachsen“ bedeute, sei in jener anderen Bedeutung (nämlich „lebensgross, in natürlicher Grösse“) nicht nachgewiesen, so übersieht er die ausserordentlich nahe Verwandtschaft beider Begriffe und die ungemeine Leichtigkeit der Uebertragung. Er frage sich nur selbst, wie die Griechen den letzteren Begriff, für den doch die künstlerische Terminologie unbedingt ein Wort brauchte, ausdrücken konnten, oder er halte bei anderen, des Griechischen gleichfalls kundigen Leuten Umfrage; schwerlich wird es ihm gelingen, einen klareren, kürzeren, prägnanteren Ausdruck ausfindig zu machen, wie *τέλειος*. Demnach würden die Worte Ailians, die den Anlass zu dieser ganzen Betrachtung gegeben haben, zu übersetzen sein: „Polygnot malte das Erhabene, und lebensgrosse Gemälde waren seine Arena.“ Grösse des Stoffes und Grösse des Masstabes werden hiermit dem Polygnot zugeschrieben und dann, indem beides unter *μέγεθος* zusammengefasst wird, dem Dionysios abgesprochen.

Uebrigens fehlt es auch für die absolute Grösse der Polygnotischen Bilder keineswegs so völlig an jedem Anhalt, wie Schöne glaubt, wenn auch die direkte litterarische Ueberlieferung schweigt. Ein Gebäude steht ja noch, das einst mit solchen Wandgemälden geschmückt war, das sogenannte Theseion, in dem ich mit Lolling, Dörpfeld, Reisch u. a. das Hephaisteion sehe (vgl. S. 75). Werke des Polygnot und Mikon können also die jetzt verschwundenen Gemälde allerdings nicht gewesen sein; aber ein Rückschluss auf deren Grössenverhältnisse ist doch gestattet; denn mindestens bis 430 wird sich doch die Polygnotische Tradition in der Wandmalerei erhalten haben. Die früher lebhaft ventilierte Frage, wie hoch der für Malerei vorbereitete Raum im Inneren des Hephaisteions hinaufreichte, ist heute ziemlich in Vergessenheit gerathen. Semper, Stil I 455 A. 1, glaubte konstatieren zu können, dass er sich von den Orthostaten an auf die sechs nächsten Quaderschichten erstreckte, die eine Höhe von 3,06 m repräsentieren. Mit dieser Ansicht stehen indessen die schönen Worte im Widerspruch, mit denen er selbst im Texte sich über die Grössenverhältnisse Polygnotischer Gemälde äussert und die ich hersetzen will, weil sie mir mit einiger Einschränkung, namentlich hinsichtlich der ansprechenden, aber nicht beweisbaren Annahme des teppichartigen Charakters und der unrichtigen Vasendatirung, noch heute in dem Wesentlichen zutreffend erscheinen: „Der grossartigen Tendenz dieser Werke war der Rahmen eines in die Stuckwand gesenkten Bildes zu beengend, dies Drama bedurfte des Raumes der ganzen Wand, um sich zu entfalten, soweit diese zwischen dem dunkler gefärbten, um die Mauer herumgezogenen Sockel und dem entsprechenden Friese weiteres Gebiet darbot. Auf diesem Felde war das Hauptbild teppichartig in Abtheilungen scheinbar ausgespannt und mit Säumen umschlossen, gerade wie die Darstellungen auf den Pansen und zwischen den Füssen und Hälsen der Amphoren und Krateres aus Korinth und Athen, die gleichzeitig mit jenen Wandgemälden entstanden sind und einen Schatten ihrer Grösse und Schönheit reflektieren.“ Um entscheidende Aufklärung zu erhalten, wandte ich mich an Dörpfeld, der darauf mit gewohnter Bereitwilligkeit die Wände auf ihre Bemalung untersucht hat. Er schreibt mir: „Im Hephaistos-Tempel war die Cellawand von den Orthostaten bis zum oberen Gesimse unter der Decke ganz mit Malerei versehen, wenigstens sind alle Plinthoi an der Innenseite absichtlich rauh gemacht zur Aufnahme von Stuck. Nur die Orthostaten sind geglättet. Die Angabe Sempers beruht darauf, dass an den unteren Schichten thatsächlich noch Stuck haftet. Ich glaube aber nicht, dass er alt ist.“ Wir erhalten auf diese Weise eine Bildfläche von über 6 m Höhe. Selbst wenn wir also Weizsäcker (a. a. O. S. 9) zugeben wollten, dass die Gemälde erst in Brusthöhe (1,50 m) begonnen hätten und oben ein 50 cm hoher Ornamentstreifen abzuziehen wäre, würden, da die Orthostaten 0,85 m (nach Semper) hoch sind, noch fast 5 m für die Bildfläche übrig bleiben. Nun hat Weizsäcker (a. a. O. S. 10) berechnet, dass bei lebensgrossen Figuren, das Durchschnittsmass zu 1,70 m angenommen, die Lesche-Bilder nach meinem Rekonstruktionsentwurf 4,25 m hoch sein würden. Ich habe unter der gleichen Voraussetzung ein noch grösseres Mass (4,75 m) berechnet. Für beide Verhältnisse wäre also die disponible Fläche mehr als ausreichend. Ich glaube aber auch nicht, dass Weizsäcker mit seiner Behauptung, die Bilder könnten nicht unter Brusthöhe herabgereicht haben, Recht hat. Man muss sich auch hier wieder hüten, mit modernen Voraussetzungen an die Frage heranzutreten. Die Reliefs an den Basen der Cultbilder, die Balu-

strade des Niketempels, die attischen Grabreliefs sind lauter Beispiele für niedrige Anbringung von Bildwerken, und es mag bei diesem Anlass einmal ausgesprochen werden, dass wir im allgemeinen die antiken Statuen, namentlich die des 5. und 4. Jahrhunderts, viel zu hoch aufstellen und dadurch ihre Wirkung entschieden abschwächen. Die Orthostaten bilden nach unten einen so natürlichen Abschluss, dass ich Sempers Ansicht durchaus theile, der unmittelbar darüber das Bild beginnen lässt; und wenn ich speziell über die im übrigen ja gänzlich unbekannten Gemälde des Hephaisteions noch eine Vermuthung äussern darf, so meine ich, die eigentlichen Bilder reichten bis zur Höhe der Säulenkapitelle, nahmen also nur die neun unteren Plinthenschichten ein, die eine Höhe von 4,59 m repräsentieren. Die vier oberen niedrigeren Plinthenreihen waren nur ornamentiert. Bei einer Höhe von nur 3 m, wie sie Weizsäcker für die Polygnotischen Bilder annimmt, würde nicht einmal die halbe Wandhöhe figürlich geschmückt gewesen sein. Nun muss ich freilich auf den Einwand gefasst sein, dass sich die Masse des Hephaisteions vielleicht auf das Theseion und Anakeion, aber nicht so ohne weiteres auch auf die Lesche und die Poikile übertragen lassen. Indessen viel niedriger können auch diese nicht gewesen sein. In der Südhalle von Olympia beträgt die Höhe bis zum Säulenkapitell 6 m, bis zum Gesimse über 7 m; das sind ungefähr dieselben Verhältnisse wie im Hephaisteion, und weiter beachte man, dass schon eine Gesamthöhe von 6 m völlig ausreichend sein würde. Einem naheliegenden Einwand gegen eine solche Höhe der Bilder bin ich zwar noch nirgends begegnet, will ihn aber doch lieber gleich im Voraus entkräften. Man könnte bezweifeln, ob die Beischriften der oberen Figuren noch lesbar gewesen seien. Der Hinweis auf die beim pergamenischen Altar am oberen Gesims angebrachten Götternamen wird genügen, um diesen Zweifel zu zerstreuen.

Schwieriger ist die Frage nach der Breite der Polygnotischen Bilder. Zwar können wir uns auch hier zunächst darauf berufen, dass die Cellawände des Hephaisteions in ihrer ganzen Ausdehnung bemalt waren, was eine Länge von 12 m oder nach Abrechnung einer eventuellen Umrahmung von 11 m ergiebt; aber einmal wissen wir nicht, ob nicht mehrere Bilder auf derselben Wand angebracht waren, und dann sprechen hier vor allem die räumlichen Bedingungen mit. Die Bilder im Pronaos des plataiischen Athena-Tempels können, wie oben (S. 64) gezeigt, höchstens 5 m breit gewesen sein, würden also bei einer Höhe von 5 m ungefähr quadratische Form gehabt haben, für den in dem doppelgeschössigen Hause spielenden Freiermord und die an den Abhang der Kadmeia verlegten Kampfscenen ein durchaus richtiges Verhältnis. Wie steht es aber mit der Breite derjenigen Polygnotischen Gemälde, die an den Cellawänden der Tempel und in langen Hallen angebracht waren? Einen festen Anhalt für die Lösung dieser Frage sucht Weizsäcker dadurch zu gewinnen, dass er „Uebersichtlichkeit“ als unbedingtes Erfordernis eines Polygnotischen Gemäldes hinstellt, d. h. wenn ich recht verstehe, das Gemälde darf nur so gross sein, dass es aus nicht allzuweiter Entfernung mit einem Blicke überschaut werden kann. Schon Bilder, bei denen die Längenausdehnung das Dreifache der Höhe oder gar noch mehr betrage, seien keine geschlossenen Gemälde mehr, sondern Friese; wenn ein Gemälde noch einigermassen den Charakter der Einheitlichkeit tragen solle, so dürfe die Breite die Höhe in der Regel um nicht mehr als das Doppelte übersteigen; daher sind 6 m Breite das Höchste, was Weizsäcker Polygnotischen Gemälden concedieren will. Aber zunächst, wer sagt

uns, dass Polygnot überhaupt geschlossene Gemälde d. h. solche, die man mit einem Blicke übersehen kann, schaffen sollte oder konnte? Das ist eine Voraussetzung, die man wohl in Erwägung ziehen, aber nicht als Axiom hinstellen, noch weniger zur Grundlage der Rekonstruktion machen darf. Polygnots Aufgabe war es, lange und hohe Wände malerisch zu schmücken. Je mehr er dabei den einheitlichen Charakter der Wandfläche wahrte, desto besser wurde er seiner Aufgabe im Sinne des 5. Jahrhunderts gerecht. Denn dieses kennt die Wand nur als Einheit; die Gliederung im Geschmack der hellenistischen Zeit, wie wir sie von den pompejanischen Wänden her kennen, ist ihm durchaus fremd. Die Natur der Aufgabe war also ganz dieselbe, wie wenn ein Bildhauer einen Fries oder einen Altar von der Ausdehnung des pergamenischen plastisch zu schmücken hatte. So wenig man dem Parthenonfries oder der pergamenischen Gigantomachie den Charakter der Einheitlichkeit absprechen wird, obgleich man sie nicht mit einem Blicke überschauen kann, so wenig haben wir ein Recht, eine ähnliche Ausdehnung der Polygnotischen Gemälde a priori zu leugnen. Die Kunstgattung macht doch hier wahrlich keinen Unterschied. Wie die Wandgemälde Polygnots zu den Tafelbildern des Zeuxis, so verhalten sich die Tempelfriese zu den Grab- und Votivreliefs. Uebrigens fehlt es auch in der modernen Kunst nicht an Analogieen. Weder der Triumph des Todes und die zugehörige Gemäldegruppe im Campo santo noch Michel Angelos Weltgericht lassen sich mit einem Blick überschauen, und das Auge, das Schinkels Fresken in der Vorhalle des Berliner Museums mit einem Blick in sich aufzunehmen vermöchte, müsste erst noch konstruiert werden; und doch wird gewiss niemand Schinkel die Kenntnis „der elementarsten künstlerischen Grundsätze“ absprechen. Auch an antiken Parallelen fehlt es nicht. Die Reiterschlacht des Agathokles im Athenatempel zu Syrakus (Cic. Ver. IV 122), die sich rings um die Wände der Cella herumzog, wird doch auch niemand mit einem Blicke haben überschauen können. Das war in der That ein „Fries“, wenn man diesen Ausdruck von einer die ganze Wandhöhe einnehmenden Dekoration gebrauchen darf. Aber auch bei den Polygnotischen Gemälden selbst fehlt es nicht an Indicien für eine grosse Längenausdehnung. So bei der Marathonschlacht der zeitliche Fortschritt der Handlung, von dem S. 15 f. ausführlich gehandelt ist; bei den Lescheбildern die Fülle verschiedener Vorgänge und Scenen, die zwar in feinster Weise miteinander verknüpft sind, die aber nacheinander betrachtet sein wollen, nicht gleichzeitig; denn dann wirken sie verwirrend.

Unverständlich ist mir der von Weizsäcker vorgebrachte Einwand, bei einer solchen Länge der Gemälde hätte sich Polygnot die Mühe der Anordnung der Figuren übereinander ersparen können oder das Lob der Gruppierung in seinen Gemälden sei hinfällig. Was das erste betrifft, so habe ich in der Uebereinanderordnung der Figuren nie einen Nothbehelf, sondern einen grossen künstlerischen Fortschritt gesehen — allerdings unter der Voraussetzung eines Aufbaues am Bergabhang, nicht eines kindlich unbeholfenen Versuchs perspektivischer Darstellung, worauf ich gleich näher eingehen werde. Die äusserliche Bedingung aber, die zur Entdeckung dieser neuen Kompositionsart führte, war nicht die Schmalheit der Bildfläche, sondern ihre Höhe. Und das zweite, das der Gruppierung gespendete Lob? Ich wüsste nicht, dass ein antiker Schriftsteller gerade die Gruppierung des Meisters besonders rühmend hervorhöbe. Aber allerdings habe ich selbst, als ich ohne jede Voraussetzung, nur

an der Hand des Pausanias die Bilder zu rekonstruieren suchte und dabei nicht nur wohlabgewogene Gruppen, sondern auch mannigfache Beziehungen und Verbindungen zwischen diesen fand, diesen Punkt besonders hervorheben zu sollen geglaubt. Inwiefern die Länge der Bildfläche hier in Betracht kommt, es sei denn als eine glücklich überwundene Schwierigkeit, bekenne ich, nicht einsehen zu können.

Lassen wir also das durchaus unberechtigte Postulat der Uebersichtlichkeit fallen und prüfen wir, wie es um die Dimensionen der drei versuchsweise rekonstruierten Gemälde steht, wobei wir als Höhe das Mittel zwischen Weizsäckers und meiner Berechnung, also 4,50 m annehmen. Die Länge der Leschebilder beträgt dann rund 20,50 m. So lang resp. etwas länger müsste also die Lesche-halle gewesen sein, wenn die Bilder einander gegenüber angebracht waren, also nur wenig länger als Weizsäckers Ansatz zu 20 m. Befanden sich aber die Bilder, wie Weizsäcker und fast alle meine Rezensenten annehmen, auf derselben Wand, so erhalten wir, da in diesem Falle auch die Thürbreite mit einzurechnen ist, eine Länge von c. 50 m. Ich halte nun zwar an meiner früheren Anordnung der Bilder fest und werde sie unten zu vertheidigen suchen, aber trotzdem würde ich eine solche Grösse der Lesche für sehr wohl denkbar halten. Weizsäcker zieht zum Vergleich die delphische Halle der Athener (L. 25 m) und die Exedra des Herodes (L. 18 m) heran; warum nicht die Hallen von Olympia, die Südhalle und die der Echo, von denen die erste 77 m, die zweite 95 m lang ist und die doch gerade bei der von Weizsäcker supponierten Gestalt der Lesche die nächsten Analogieen bieten würden? Für die Marathonschlacht hatten wir oben (S. 10) eine Höhe von 3,60 m angenommen, was eine Länge von 16,73 m ergeben würde; die Länge der Seitenflügel ist demnach dort zu 18 m gezeichnet. Wir haben aber, wie bereits bemerkt, absichtlich die Masse möglichst tief gegriffen. Setzen wir als Höhe 4,50 m ein, so beträgt die Länge des Bildes 20,14 m, die der Wand unter der gleichen Voraussetzung 21,50 m, und wir erhalten dann für die Mittelwand etwa 45 m, lauter Masse, die zu dem früher über die Verwendung der Halle Festgestellten noch besser passen, als die absichtlich möglichst niedrig genommenen, die wir der Planskizze zu Grunde gelegt haben. Nach dieser Probe glaube ich nicht, Weizsäcker zugeben zu können, „dass die örtlichen Verhältnisse ein anderes Format der Bilder erfordern, als gewöhnlich angenommen wird“. Sein Versuch unter den angegebenen Voraussetzungen, die Leschebilder noch mehr in die Höhe zu thürmen, ist zwar sehr lehrreich, aber, wenn ich mich nicht täusche, hauptsächlich nach der negativen Seite hin. Auf das Einzelne näher einzugehen, wie es dieser in streng wissenschaftlichem Sinne unternommene Rekonstruktions-Vorschlag verlangt, wird das vierte Kapitel Gelegenheit bieten. An dieser Stelle, wo es sich um das Format handelt, mögen nur noch zwei Bemerkungen Platz finden. Erstens: bei lebensgrossen Figuren — und dass wir solche annehmen müssen, glaube ich eben gezeigt zu haben — würden die Weizsäckerschen Entwürfe eine Bildfläche von 8 m Höhe bedingen, also nicht einmal im sog. Theseion Platz gehabt haben. Zweitens: eine Komposition wie die Schlacht von Marathon scheint mir auf einer Bildfläche von nur 6 m Länge schlechterdings nicht ausführbar.

Ich komme nun zu der Frage, wie die Uebereinanderordnung der Figuren, die allgemein zugestanden zu werden scheint, im Sinne Polygnots zu verstehen sei. Hierbei habe ich nichts neues

vorzubringen, sondern lediglich bereits Gesagtes gegen die Bedenken Schönes und derer, die ihm gefolgt sind, wie Weizsäcker, Hauser u. a., zu vertheidigen. Lessing und andere haben in diesem Verfahren Polygnots einen unvollkommenen Versuch sehen wollen, sich mit der Perspektive abzufinden ähnlich denen, die uns bei Japanern und Chinesen begegnen. Die oberen Figuren sollen in Wahrheit nicht höher stehen als die unteren, sondern nur in weiterer Entfernung im Hintergrund zu denken sein. Als ich den Argonautenkrater veröffentlichte (*Ann. d. Inst.* 1882 p. 283), der auf der einen Seite so deutlich ein Strandgebirge, auf der anderen Seite den Kithairon zeigt, hielt ich diese Hypothese für erledigt, und habe sie daher mit keinem Worte gestreift. Denn grosser Männer Irrthümer, wenn die Thatsachen gegen sie gesprochen haben, noch weitschweifig zu widerlegen, betrachte ich als der Wissenschaft nicht würdig. Nichts hat mich daher an Schönes Recension so sehr befremdet, als in ihr dieser uralten Hypothese aufs neue zu begegnen. Denn es ist die alte Hypothese, wenn sie auch ein modernes Gewand trägt und sich geriert, als ob sie eben erst zur Welt gekommen wäre. „Wenn nicht alles täuscht“ sagt Schöne S. 197, „so beruht diese eigenthümliche Kompositionsart darauf, dass der Maler die Dinge darstellt, als ob er sie von einem sehr hohen, der Vogelperspektive sich nähernden Standpunkt aus sähe, dass er aber die Höhe des gewählten Horizonts bei der Zeichnung der einzelnen Figuren naiv vernachlässigt“ und weiter: „Man kann sich die zu Grunde liegende Anschauung an gewissen ägyptischen Reliefs, am besten aber vielleicht an der ostasiatischen Malerei verdeutlichen, welche vielfach ganz ähnlich verfährt: für grössere figurenreiche Darstellungen, welche einer grösseren Entwickelung in die Tiefe bedürfen, wählt auch sie einen sehr hohen Horizont, sieht aber häufig von der durch die Gesetze der Perspektive gebotenen Verkleinerung der ferner stehenden Figuren ab und erreicht doch einen Eindruck, der selbst uns, die wir an streng perspektivische Darstellungen gewöhnt sind, die Abweichung von deren Gesetzen vergessen lässt.“ Es bedürfe also, so meint Schöne, nicht der „künstlichen“ Annahme, dass der Maler den darzustellenden Vorgang auf einen Bergabhang verlege.

Ich habe bisher immer geglaubt, dass eine Annahme dann natürlich sei, wenn sie mit unserer Wahrnehmung in Einklang stehe, wenn ich auch nicht so weit gehe „natürlich“, wie Schöne S. 199 thut, mit „einzig möglich“ zu identificieren (es wäre ja schön, wenn dem so wäre, ist aber leider nicht Fall), für „künstlich“ aber habe ich eine Annahme gehalten, die in Widerspruch mit unserer Sinneswahrnehmung erst durch längere Reflexion gewonnen wird. Doch will ich mich in diesem Punkte gern von Schöne belehren lassen. Allein dass Polygnot und seine Schüler auf ihren Gemälden Berge dargestellt haben, richtige veritabele Berge, nicht bloss so aus der Vogelperspektive gesehenes bewegtes Terrain, auf dessen natürlichen Bodenerhebungen die im Freien versammelten Figuren herumsitzen und herumstehen, das lässt sich nun einmal wirklich nicht in Abrede stellen. Da haben wir erstens den Artikel *Θᾶττον ἢ Βούτης*, den ich — ich weiss nicht zum wievielten Mal — hier abdrucke, in der Hoffnung, dass die, die sich ernstlich mit der Polygnot-Frage beschäftigen wollen, ihn endlich einmal lesen. Er lautet bei Zenobios IV 28: *τῶν ἐπὶ τῇ στοᾷ μαχομένων τὶς ἦν, ᾧ ἐπεγέγραπτο Βούτης, οὗ ἐφαίνετο τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός· τὰ δὲ λοιπὰ*

μέρη ἐδόκει ὑπὸ τοῦ ὄρους[3]*), ἐφ' οὗ ἐβεβήκει, κρύπτεσθαι διὰ τὸ προκεῖσθαι αὐτοῦ· τάσσεται οὖν ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως συντελουμένων· καὶ γὰρ ὁ Βούτης ῥᾳδίως κατεσκευάσθη, ἅτε οὐχ ὁλοκλήρου τοῦ σώματος γεγραμμένου.* Also ich bitte zu bemerken: Butes steht auf einem Berg und wird von dem Berg verdeckt, das heisst von dem Theil desselben, der vor ihm liegt. Das muss eine respektable Bergkuppe sein, die einen Mann so stark verdeckt, keine kleine Terrainwelle. Und hätte der Maler in der Vogelperspektive gestanden, so würde er wohl etwas mehr wahrgenommen haben, als bloss den Helm und ein Auge. Wir konstatieren also, auf der Amazonenschlacht des Mikon in der Poikile (s. oben S. 13) war ein Gebirge dargestellt; war doch auch in der That der Schauplatz ein bergiges Terrain, der Pnyxhügel. Dann haben wir weiter die Künstlersignatur der delphischen Iliupersis:

γράψε Πολύγνωτος Θάσιος γένος Ἀγλαοφῶντος
υἱὸς περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν,

ἀκρόπολιν, die Burg. Diese war also dargestellt; wer es nicht aus der Beschreibung gemerkt oder aus der Kassandragruppe geschlossen hat, der erfährt es durch das Epigramm. Und was von der delphischen Iliupersis gilt, das gilt auch von der ihr so nah verwandten athenischen (s. Iliupersis S. 73). Sogar in der Unterwelt des Polygnot gab es Berge, *κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν* sagt die Beschreibung (s. Nekyia S. 20).

Wie deutlich ist ferner auf dem von der Polygnotischen Amazonomachie abhängigen Parthenosschild (S. 48) der abschüssige Abhang charakterisiert. Oder sollen wir uns vielleicht vorstellen, dass auch hier oben hinten bedeutet, dass die kopfüber stürzende Amazone in Wahrheit horizontal liegt? Sollen wir uns auf der melischen Vase, die uns die Gigantomachie von der Innenseite des Parthenosschildes im Auszug bewahrt hat, die Götter nicht von dem Gipfel des Olympos herab, sondern im Hintergrunde kämpfend denken? Beinah scheint es so; denn wenn man nach Schöne auch „die grossen ähnlich angeordneten Darstellungen der unteritalischen Gefässe in gleichem Sinne zu verstehen hat“,[4]) so sind ja auch die Götter, die dort meistens den oberen Raum füllen, nicht im Himmel, sondern auf Erden im Hintergrund zu denken. Nicht aus der Höhe walten sie über die Geschicke der Sterblichen, unerkannt wandeln sie hienieden umher, etwa wie Zeus und Hermes in der Philemon-Novelle oder wie der Wanderer bei Wagner, und belauschen aus heimlichen Verstecken, was auf Erden vorgeht. Soll ich nun nochmals schon Gesagtes wiederholend des Breiteren ausführen, wie leicht es war, auch den Kentaurenkampf und den Leukippidenraub sowie die beiden historischen Schlachten auf einen Bergabhang zu verlegen? Soll ich alle die Vasenbilder aufzählen, auf denen zweifellos ein Bergabhang dargestellt ist? z. B. den Berliner Krater mit der Kalydonischen

---

[3]) Der Cod. Bodl. 224 hat die Fassung *ὑπὲρ ὄρους φαινόμενον,* was sachlich auf dasselbe hinauskommt.

[4]) „Dabei ist“, bemerkt Schöne weiter, „mit sicherem natürlichem Kunstgefühl, wenigstens auf den besseren Gefässen, überall der Eindruck vermieden, als stände eine Figur auf dem Kopfe der anderen.“ Dieses sichere natürliche Kunstgefühl scheint der doch so hoch über den Vasenmalern stehende Polygnot noch nicht besessen zu haben; denn in der Nekyia machten Tyro und Eriphyle auf Pausanias oder dessen Gewährsmann den Eindruck, als ob sie sich *ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς* der drei unter ihnen stehenden Frauen befänden (XXIX 8).

Jagd (Furtwängler Vasenkatalog 3258), auf dem auch Benndorf den Bergabhang konstatiert, eine Annahme, die in diesem Falle von Schöne allerdings nicht als „künstlich“, sondern nur als „seines Erachtens unbegründet“ bezeichnet wird.

Schöne giebt denn auch in der That zu, dass, „wo es der Gegenstand verlange, wirklich eine Andeutung grösserer Terrainerhebungen vorkomme“ oder „dass der Eindruck eines Aufsteigens aus der Tiefe nach oben erzeugt werde, wie auf dem Theseuskrater“; aber gerade hier sei dieser „Eindruck nicht einfach durch die Ordnung der Figuren in verschiedenen Staffeln, sondern durch die glückliche und höchst sprechende Verbindung erreicht, welche die Tritongruppe zwischen Poseidon und Amphitrite herstellt.“ In letzterem Punkte bin ich mit Schöne ganz einer Meinung. Gewiss, mehr noch als durch die Terrainlinien war die Richtung in die Höhe durch solche vermittelnden ansteigenden Figuren zum Ausdruck gebracht. Gerade dieses wollte ich mit den von Schöne bekämpften Worten sagen: „Keine Figur stand mit der anderen auf der gleichen Grundlinie“, und auf meinen Tafeln habe ich versucht einige Figuren eben nach dem Muster der Tritongruppe zu verwenden, so den Antilochos, den Patroklos und beide Aias in der Nekyia, den Antenor, die Kreusa, die Aithra, die Briseis in der Iliupersis. Wenn ich den gewünschten Eindruck nicht erzielt habe, so liegt das, wie ich gerne zugebe, an meinem Unvermögen; beabsichtigt war er. Was aber den ersten Punkt betrifft, das Zugeständnis grösserer Terrainerhebungen in einzelnen Fällen, zu denen also vor allen die drei oben angeführten, litterarisch direkt bezeugten gehören würden, so möchte ich fragen, ob hierdurch Schöne nicht seine ganze Argumentation selbst aufhebt? Soll denn Polygnot dasselbe Kompositionsprinzip auf verschiedenen Bildern in verschiedenem Sinne angewandt haben? Soll dieselbe Anordnung der Figuren das eine Mal das Uebereinander, das andere Mal das Hintereinander bedeutet haben? Sollen am Ende gar auf demselben Bilde die oberen Figuren theils in der Höhe theils im Hintergrunde der Ebene gedacht gewesen sein? Mir erscheint diese Annahme doch gar zu künstlich, als dass man sich zu ihr anders als im äussersten Nothfalle entschliessen könnte, und ich bekenne, dass ich auch bei den im Sinne Schönes entworfenen Wiederherstellungsversuchen Weizsäckers, mag ich sie noch so unbefangen und vorausetzungslos betrachten, stets nur den Eindruck des Uebereinander, nie den des Hintereinander gewinnen kann.[5])

„Aber“, sagt Schöne, „schon dass unter den von Polygnot dargestellten Scenen mehrere nicht im Freien, sondern in Innenräumen spielen, zeigt, dass seine Kompositionsweise an die Voraussetzung von Bergabhängen nicht gebunden war.“ Er meint mit diesen Scenen den Freiermord und den Achilleus auf Skyros. Aber wenn Polygnot in solchen Fällen die Gebäude im Durchschnitt zeigte und die Handlung in mehreren Stockwerken sich abspielen liess, wie ich das Hermes XXV 428 und oben S. 65 angenommen habe, erhielt er dann nicht eine Unterlage für sein Bild, die einem Bergabhang durchaus

---

[5]) Warum der Hügel, auf dem Orpheus in der Nekyia sitzt, den Gedanken an einem Bergabhang ausschliessen soll, wie Weizsäcker S. 53 meint, verstehe ich nicht. Hügel und hügelartige Erdaufschüttungen sind doch auch an Bergabhängen nichts seltenes. Auch sagt Pausanias nicht *ἐπὶ λόφου* (wie sonst *ἐπὶ πέτρας*), sondern *οἷα ἐπὶ λόφου τινός* „wie auf einem Hügel, auf einer Art Hügel.“

analog war? Selbst das ist nicht ganz ausgeschlossen, dass, wie es oben S. 66 für den Achill angenommen ist, ein so dargestelltes Gebäude am Bergabhang liegend gedacht und die nächste landschaftliche Umgebung mit angegeben war, wie auf dem freilich einer ganz anderen Richtung und Epoche angehörenden pompejanischen Bild mit Medea und den Peliaden (Arch. Zeit. 1874 Taf. 13). Doch selbst wenn wir darauf verzichten müssten festzustellen, wie sich Polygnot in diesen beiden Fällen geholfen hat, wäre das ein Grund, auch in den übrigen, wo uns litterarische Zeugnisse und künstlerische Analogieen zu Hilfe kommen, die ars nesciendi zu üben?

Wer nun finden sollte, dass Polygnot durch ein solches Verfahren seiner Erfindung und seiner Phantasie unnöthig Fesseln angelegt und sich sein Stoffgebiet selbst verengt habe, dem wird man vielleicht eine Analogie zwar aus einer anderen Kunst, aber aus derselben Zeit entgegenhalten dürfen. Was für die Wandmalerei der Bergabhang, das ist für die Tragödie die Skene. Es ist doch gewiss ein Zwang, der sich mehr als einmal empfindlich fühlbar machen mochte, jede Handlung vor einem Königspalast oder einem Tempel spielen lassen zu müssen. Aber die neue Erfindung bot so viele und grosse Vortheile, dass man sich dem Zwang willig fügte und sich selbst eine an die Naivität des Publikums so hohe Anforderungen stellende Neuerung, wie die Umgestaltung des Thespiskarrens zum Ekkyklema, gefallen liess. Das Wort von der Beschränkung, in der sich der Meister zeigt, bewährte sich bei der Tragödie wie bei der Wandmalerei. Ein halbes Jahrhundert trug das attische Drama diese konventionellen Fesseln. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde in Stücken, wie der Andromeda des Euripides und dem zweiten Oidipus des Sophokles, der vereinzelte Versuch gemacht, den Bann zu brechen und zu einer Ausgestaltung der Orchestra zurückzukehren, die der älteren Aischyleischen sehr ähnlich war. Hätte es der Zufall gefügt, dass wir von der attischen Tragödie so wenig besässen wie von den Werken Polygnots, und hätte dann jemand auf die unbestimmte Kunde von der Bühneneinrichtung der beiden letztgenannten Stücke gestützt dem attischen Drama des fünften Jahrhunderts die Skene überhaupt absprechen wollen, so würde dessen Standpunkt genau so berechtigt sein, wie der jetzt von Schöne eingenommene.

Mit der eben besprochenen Frage hängt die theilweise Verdeckung einzelner Figuren durch Terrainwellen enge zusammen. Wieder ist es Schöne, der das häufige Vorkommen solcher Ueberschneidungen in Abrede stellt und mir die Berechtigung, von einer Vorliebe Polygnots für dieses Verfahren zu reden, abspricht.[6]) Er schreibt S. 194: „Für eine Vorliebe Polygnots für Ueberschneidung der Figuren durch Terrainerhöhungen giebt er (Pausanias) keine Unterlage, ja er erwähnt nicht einen einzigen Fall; denn dass die Angaben über Tityos anders zu verstehen sind, hoffe ich unten in anderem Zusammenhang zu zeigen. Der sprichwörtlich gewordene Butes des Mikon aber kann jedenfalls nicht für eine Vorliebe des Mikon, noch weniger des Polygnot beweisen; eher mag er durch Vereinzelung aufgefallen sein.“ Letzteren Gedanken führt Hauser, Schönes fidus Achates, weiter aus: „Bezeugt, und also doch wohl bezeugt, weil es eine Ausnahme war, ist dieses Verfahren nur für Mikon und zwar nur für eine Figur von ihm.“ Vielleicht sehen sich beide Recensenten jetzt einmal

---

[6]) Auch Girard *La Peint. ant.* p. 175 sieht gerade darin ein charakteristisches Merkmal Polygnotischer Kunst.

nachträglich den oben S. 92 angeführten Zenobios-Artikel an: *τάσσεται οὖν ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως συντελουμένων.* Das Sprichwort wird von Dingen gebraucht, die leicht fertig gestellt werden; vollständig würde es lauten *θᾶττον ἢ Βούτης ἐγράφη.* Der Maler nemlich, so erläutert der Artikel, begnügte sich damit ein Auge und den Helm[7]) zu malen, den Namen dabei zu schreiben, und die Figur war fertig. Wegen dieses summarischen Verfahrens, in dem die Volksanschauung eine Bequemlichkeit des Malers sah, ist die Figur sprichwörtlich geworden; nicht weil sie ein vereinzeltes Beispiel von Ueberschneidung war, sondern weil sie die Ueberschneidung auf die Spitze trieb. Sie ist das Extrem einer bestimmten Manier, und als solches mag sie allerdings eine Ausnahme gewesen sein. Aber die Voraussetzung für ein solches Extrem ist, dass Ueberschneidungen in bescheidenerem Masse, wie wir sie auf den Vasen finden, der Polygnotischen Schule geläufig waren. Schon dies Zeugnis würde völlig genügen. Aber es tritt noch der Tityos der Nekyia hinzu. *ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον* sagt die Beschreibung des Pausanias, und Schönes Bemerkung, dass hiermit das vorausgehende *ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος* weiter ausgemalt werden solle, ist richtig, wenn auch nicht eben neu. Wenn er aber weiter sagt: „Nichts aber zwingt uns, dessen »Unvollständigkeit« in der mangelnden Vollzähligkeit seiner Gliedmassen zu suchen; sie kann mit mindestens gleichem Recht darin gefunden werden, dass es die Eigenschaften nicht oder nicht in vollem Masse besass, die man an einem Eidolon sucht, dass es schattenhafter erschien, als ein Schatten", so bekenne ich zunächst die letzten Worte nicht zu verstehen. Die Eigenschaft, „die man an einem Eidolon vor allem sucht", ist doch gerade die Schattenhaftigkeit; je schattenhafter also Tityos dargestellt war, um so mehr war er ein *ὁλόκληρον εἴδωλον*, wenn wir *ὁλόκληρον* in der von Schöne supponierten Bedeutung zu gebrauchen uns erlauben. Indessen diese Bedeutung ist keineswegs gesichert. In Schönes Recension kann man zwei von philologischem Standpunkt nicht unbedenkliche Tendenzen beobachten. Einmal liebt er es, die Schriftsteller zweimal dasselbe sagen zu lassen, wie hier *ἀμυδρόν* und *οὐδὲ ὁλόκληρον* ziemlich dasselbe bedeuten sollen, und dann giebt er demselben Ausdruck bei verschiedenen Schriftstellern verschiedene Bedeutung. Sehen wir uns nochmals den Zenobios-Artikel an — es ist wirklich ein recht nützlicher Artikel, der die souveräne Verachtung, mit der ihn Schöne principiell behandelt, keineswegs verdient. Von dem bis zum Auge verdeckten Butes heisst es da: *καὶ γὰρ ὁ Βούτης ῥᾳδίως κατεσκευάσθη, ἅτε οὐχ ὁλοκλήρου τοῦ σώματος γεγραμμένου.* Also der Körper war nicht vollständig gemalt. Das Recht bei Pausanias *ὁλόκληρον* anders zu übersetzen, als bei Zenobios, ist schattenhafter als ein Schatten. Es bleibt also dabei, dass bei Polygnot Tityos nicht vollständig dargestellt, also durch eine Terrainwelle verdeckt war, eine Auffassung, in der ich zu meiner Freude mit Benndorf und Girard zusammengetroffen bin.

Wie beliebt dies Verfahren war, lässt sich aber auch daraus erkennen, dass es sich bis in die erste Blütezeit der Tafelmalerei hinein erhalten hat. Wir können es noch bei Zeuxis nachweisen, der in seiner berühmten „Kentaurenfamilie" den von einem Berge herabschauenden Ken-

---

[7]) Zur Veranschaulichung kann der Munichos auf der Cumaner Amazonen-Lekythos dienen, dessen Gesicht bis zum Auge durch den Schild verdeckt wird.

taurenvater bis zur Mitte des Leibes verdeckt sein liess. So beschreibt Lukian *Zeux.* 4 *ἄνω δὲ τῆς εἰκόνος οἷον ἀπό τινος σκοπῆς Ἱπποκένταυρός τις, ἀνὴρ ἐκείνης δηλαδὴ τῆς τὰ βρέφη ἀμφοτέρωθεν τιθηνουμένης, ἐπικύπτει γελῶν, οὐχ ὅλος φαινόμενος, ἀλλ' ἐς μέσον τὸν ἵππον.*

Angesichts dieser drei Zeugnisse könnten wir auf Schlüsse aus den Vasenbildern ganz verzichten. Aber trotz Schönes Behauptung, dass „eine Vorliebe für Ueberschneidung von Figuren durch Terrainerhöhungen" bei den Vasenmalern nicht vorliege, haben wir zu solchem Verzicht nicht den geringsten Grund. Zunächst ist es doch eine unbillige Forderung, dass auf jeder Vase, die in der Komposition oder der Zeichnung oder dem Stoff irgendwie Polygnotischen Einfluss zeigt, auch eine solche Ueberschneidung sich finden müsse, und es würde daher an sich wenig ausmachen, wenn „mehrere sehr ausgezeichnete Stücke" meiner nur eine kleine Auswahl Polygnotischer Vasen gebenden Liste (Nekyia S. 43) kein Beispiel davon aufwiesen. Dennoch wollen wir uns die Mühe nicht verdriessen lassen, die dort aufgezählten Stücke einzeln auf diesen Punkt hin zu prüfen:

1. Der Argonautenkrater aus Orvieto (Nekyia S. 40). Auf der Vorderseite ist der Krieger links oben bis zu den Hüften, auf der Rückseite der tote Niobide zum grossen Theil durch Terrain verdeckt.

2. Der Theseuskrater in Bologna (Nekyia S. 41). Hier will zunächst Schöne die Terrainüberschneidung bei Helios nicht gelten lassen, weil sie kein „Auskunftsmittel", sondern ein naheliegendes Mittel charakteristischer Darstellung sei. Habe ich denn behauptet, dass die Ueberschneidung lediglich ein Auskunftsmittel sei? Ich bin im Gegentheil der Ueberzeugung, dass, wo Polygnot sie anwandte, es stets in der durchdachtesten, künstlerisch wirkungsvollsten Weise geschah. Aber wenn irgendwo, so ist gewiss auf diesem Krater die Ueberschneidung zugleich ein Auskunftsmittel; denn ohne sie würde das Heliosgespann schlechterdings keinen Platz gehabt haben. Ausserdem sind auf der Vorderseite der grösste Theil der Säulen mit dem Dreifuss und der rechte Fuss der dem Poseidon zunächst stehenden Nereide, auf der Rückseite die Tempelsäulen in ihrem unteren Theil durch Terrainwellen verdeckt; ebenso das Schiff des Theseus durch einen Felsen.

3. Der Atalantekrater (*Mus. ital.* II tav. 2). Der oberhalb von Atalante angebrachte Freier wird bis zur Brust von einer Terrainwelle verdeckt.

4. Phineuskrater. Die Argo wird, wie das Schiff auf 2, durch einen Felsen grösstentheils dem Auge entzogen.

5. Amazonenlekythos aus Kyme. Hier scheint das linke Bein der Aristomache hinter einer Terrainwelle zu verschwinden.[8])

[8]) Wenigstens ist weder aus den Publikationen noch aus den Besprechungen ersichtlich, dass an dieser Stelle ein moderes Stück eingesetzt ist. Auch würde das Bein, wenn man es sich fortgeführt denkt, mit dem Rücken des Okyale in Kollision kommen. Doch will ich dieses Beispiel, als nicht vollkommen gesichert, eventuell gern preisgeben.

6. Dionysischer Krater in Ruvo. Auf der Vorderseite (V. Hall. Winckelmannsprogramm) starke Terrainüberschneidungen bei Opora und dem links oben angebrachten Silen; auf der Rückseite (*Mon. d. Inst.* VIII 42) verschwindet der rechte Fuss der Hebe hinter einer Terrainwelle.
7. Pariskrater in Petersburg. Die sämtlichen Figuren der oberen Reihe ausser Zeus sind in in ihren unteren Theilen durch Terrainwellen verdeckt.
8. Bologneser Krater (Antike Denkmäler I 36). Auf der Vorderseite sind der Satyr und die Mänade mit Tympanon (links von der Dionysosgruppe) bis zur Brust durch eine Hügelschwellung verdeckt.
9. Der Jattasche Io-Krater. Eine von links nach rechts ansteigende Terrainerhebung überschneidet Zeus, Aphrodite und Peitho.

Als die „mehreren sehr ausgezeichnete Stücke“ ohne Terrainüberschneidung, von denen Schöne spricht, verbleiben also:

1. Die Petersburger Vase mit den eleusinischen Gottheiten und der Dionysosgeburt (*Compte rendu* 1859 Taf. I. II),
2. Die Lekythos Saburoff mit den tanzenden Mänaden.

Wenn somit unter elf Vasen sich nur zwei oder mit Einrechnung der unsicheren Amazonenvase höchstens drei ohne Terrainüberschneidung finden, sollte man da nicht berechtigt sein, auch bei den Vasenmalern eine Vorliebe für solche mehr oder minder verdeckte Figuren zu konstatieren? Wer sich die Mühe geben will, zu suchen, wird weitere Beispiele in Hülle und Fülle finden. Ich greife beliebig nur noch drei heraus:

1. Die Amphora mit der kalydonischen Jagd aus Bengazi (*Ann. d. Inst.* 1868 *tav.* LM, vgl. oben S. 63), die älteste Repräsentantin eines Typus von ausgesprochen Polygnotischem Charakter, der ähnlich auf dem Fries von Gjölbaschi wiederkehrt und sich bis in die römische Kaiserzeit erhält. Hier sind die Jägerfigur mit der phrygischen Mütze, der Hund und ein Palmbaum durch Terrainlinien überschnitten.
2. Die Neapler Vase mit dem Satyrchor (*Mon. d. Inst.* III 31, Wien. Vorlegebl. Ser. E Taf. VII. VIII). Hier werden auf der Rückseite zwei Silene, der eine bis zu den Knieen, der andere bis zu den Hüften durch Terrainerhebungen verdeckt.
3. Die Karlsruher Parisvase (Gerhard, Apulische Vasenbilder D 2), auf der ausser dem Helios die nur bis zu den Hüften sichtbare Eris ein besonders drastisches Beispiel ist.

In letzterem Falle, und ähnlich auf der Amphora aus Bengazi, sind die Terrainlinien nur so weit gezogen, als sie die Figuren durchschneiden. Einen sprechenderen Beweis dafür, wie geläufig das Verfahren den Vasenmalern und ihrem Publikum gewesen sein muss, kann man sich gar nicht denken. Denn in Wahrheit wirkt die Eris völlig wie eine Büste, gerade wie die gleichfalls hinter Bodenerhebungen hervorschauend zu denkenden Büsten auf campanischen Vasen, nament-

lich denen des Asteas. Aber so gewöhnt war man an diese deckenden Terrainschwellungen, dass man sie ausführlich darzustellen für überflüssig hielt. Man sieht, das Verfahren artet zur Manier aus.

Im Gegensatz zu Schöne scheint Hauser diese coupirenden Linien gerade als ein spezifisches Charakteristikum der Vasenmalerei anzusehen. Er meint, ernsthaften Künstlern, zu welchen die Vasenmaler ihrer Mehrzahl nach nicht zu rechnen seien, könne man eine so ungeheuerliche Geschmacklosigkeit nicht zutrauen, zwischen ganze Menschen andere zu stellen, welche an den Knieen oder gar an den Knöcheln zu existieren aufhören. Wegen des Vorwurfs der Geschmacklosigkeit mag sich Hauser mit Polygnot auseinandersetzen. Aber „ein trauriger Nothbehelf", wie Hauser weiter meint, war das Verfahren keineswegs; gerade das, wozu die von Schöne vorausgesetzte kindlich primitive Perspektive dienen sollte, wurde durch dies System von auf- und absteigenden Terrainlinien, hinter denen einzelne Figuren bald auftauchten bald verschwanden, erreicht. Man gewann den Eindruck, dass das Gemälde in die Tiefe gehe. Wenn diese Vorstellung durch unsere Tafeln wirklich nicht erweckt werden und die Figuren dort nicht wie hinter Hügelwellen verschwindend, sondern wie Menschen mit abgehackten Gliedmassen wirken sollten, so gebe man immerhin dem mangelhaften Gelingen der Zeichnung die Schuld. Die Supposition aber muss ich entschieden zurückweisen, als ob nur „der Kampf mit der Komposition" mich genöthigt habe, wiederholt — ich muss jetzt sagen, leider zu selten — von diesen coupierenden Linien Gebrauch zu machen. Da das Verfahren für Polygnot ausdrücklich bezeugt ist, hatte ich bei dem Versuch, seine Bilder zu rekonstruieren, nicht nur das Recht, sondern direkt die Pflicht, es anzuwenden. Dass ich mit Ausnahme eines einzigen Falles — der wassertragenden Mädchen in der Nekyia — überall auch ohne diesen sog. Nothbehelf hätte auskommen können, davon kann man sich durch einen Blick auf meine Tafeln überzeugen.

Wir kommen zur Frage der Gruppenbildung. Schöne verlangt ein engeres Zusammenrücken der Figuren, eine häufigere Anwendung von Ueberschneidungen, ein stärkeres Hervorheben einzelner Gruppen. „Bei so ausgedehnten und figurenreichen Bildern, wie die delphischen, konnte ein Meister auf der Stufe, welche die Kunst in der Mitte des fünften Jahrhunderts erreicht hatte, sich nicht mit einer möglichst gleichmässigen Verstreuung der Figuren über die Bildfläche begnügen; er musste dem Ganzen eine gewisse Gliederung geben und wird sich schwerlich gescheut haben, Figuren zu grösseren Gruppen zu vereinigen, und diese durch mässige, aber fühlbare Zwischenräume zu trennen." Er konnte, er musste, er wird — wollte er denn aber auch? Mir will scheinen, dass Schöne hier — und auch an anderen Stellen seiner Rezension — etwas sehr in modernen Anschauungen befangen ist, die er ohne weiteres auf das Alterthum überträgt. Statt völlig voraussetzungslos an die Fragen heranzutreten, nimmt er ohne weiteres an, dass Polygnot es so gemacht haben müsste, wie er selbst es heute machen würde. Den ersten Theil seines Wunsches — engeres Zusammenrücken der Figuren und häufigere Ueberschneidungen — wird nun Schöne auf unserem diesmaligen Rekonstruktionsversuch, der Schlacht bei Marathon, vielleicht einigermassen erfüllt finden. Aber, wenn ich aufrichtig sein soll, nicht Schönes Argumentation, die mich in keiner Weise überzeugt hat, sondern die Natur des Stoffes trägt die Schuld. Dass eng zusammengerückte, einander deckende und überschneidende Figuren, wo es der Gegenstand gebot, also bei Festzügen, Jagden, Wagenrennen, schon der schwarzfigurigen Vasen-

malerei geläufig sind, ist allbekannt, und Schöne brauchte nicht auf ein so verhältnismässig spätes Werk, wie den Parthenonfries, zu exemplifizieren. Auch Polygnot wird im gegebenen Falle gewiss in dieser Weise komponiert haben. Aber dass diese Kompositionsweise bei ihm Tendenz war, muss ich bestreiten. Das ist sie auch, um bei dem von Schöne gewählten Beispiel zu bleiben, beim Parthenonfries keineswegs. Nur auf den Langseiten, wo die Prozession in ihrer Fülle von Theilnehmern vorgeführt wird, ist „in grosser Ausdehnung Figur auf Figur gestellt." An der ganzen Westseite und auch an der Ostseite, mit Ausnahme der Ecken, stehen die Figuren isoliert. Dasselbe Kompositionsprinzip weisen die Friese von Phigalia und vom Mausoleum auf. Also von einer bestimmten Tendenz kann man auch bei den Friesen nicht reden. Der Gegenstand, vielleicht auch die individuelle Neigung ist massgebend. Und so glaube ich in meinem Recht zu sein, wenn ich bei den delphischen Gemälden, wo nirgends die Einführung sich drängender Massen durch den Stoff geboten war, zusammengerückte und sich deckende Figuren nur ausnahmsweise habe zeichnen lassen.

Und nun die zweite Forderung Schönes, Gliederung der ganzen Komposition in grössere, durch mässige aber fühlbare Zwischenräume getrennte Gruppen. Wir wollen uns ja nicht verhehlen, dass die Aufgabe eine gewaltige Wandfläche zu füllen, dem Künstler ganz andere Bedingungen stellt, als sie bei allen uns erhaltenen Werken der gleichen Zeit vorliegen, und Schöne hätte nicht nöthig gehabt, den handgreiflichen Unterschied eines Wandgemäldes und eines Vasenbildes so ausführlich darzulegen. Aber in wie weit die Gruppenbildung dadurch beeinflusst wurde, ist doch eine andere Frage. Wo finden sich denn überhaupt in der gesamten antiken Kunst solche Gruppen, wie sie Schöne für Polygnot postuliert? Auf römischen und pompejanischen Wandbildern und den sog. hellenistischen, richtiger augusteischen Reliefs. Das zeigt doch zur Genüge, dass diese Art der Gruppenbildung von der räumlichen Ausdehnung der Bildfläche unabhängig ist. Selbst für die Malerei des vierten Jahrhunderts sind wir nicht berechtigt sie vorauszusetzen; denn die beiden einzigen erhaltenen Nachbildungen von Gemälden aus der Zeit des Apelles, das Alexandermosaik, das ich mit Michaelis (Jahrb. d. Archäolog. Instit. VIII 1893 S. 134) für eine Kopie nach Philoxenos von Eretria halte, und die Aldobrandinische Hochzeit, der zwar schwerlich die *nova nupta* des Aetion, aber doch sehr wahrscheinlich ein Gemälde derselben Zeit zu Grunde liegt, zeigen keineswegs die von Schöne verlangte Gruppenbildung, letztere wenigstens gewiss nicht in höherem Masse als meine Tafeln. Dasselbe gilt von den etruskischen Wandmalereien, z. B. denen der *tomba dell' Orco.* Anderseits ist auch nicht einzusehen, warum bei einer langgestreckten Bildfläche wie dem Parthenonfries die Dinge wesentlich anders gelegen haben sollen, wie bei einer zugleich stark in die Höhe gehenden Wandfläche. Nun sollen sich aber nach Schöne „unwillkürliche Andeutungen von geschlossenen Gruppen" selbst bei Pausanias finden. Zwar entzieht er dieser vermeintlichen Beobachtung sofort wieder ihre Beweiskraft durch das sehr richtige Eingeständnis, dass man sich hüten müsse, aus den Worten des Periegeten mehr herauszupressen, als darin liege; das hält ihn aber nicht ab zu schliessen, dass Achilleus, Patroklos, Antilochos, Agamemnon und Protesilaos und weiter Kallisto Nomia und Pero eng zusammengerückte Gruppen gebildet haben müssten, weil erstere später mit *ὑπὲρ αὐτούς,* letztere mit *μετὰ δὲ τὴν Καλλιστὼ καὶ ὅσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες* zusammengefasst werden, und zu behaupten, dass die Art,

wie Schedios und Pelias beschrieben werden, auf augenfällige Zusammengehörigkeit deute. Was Agamemnon und seine Umgebung betrifft, so muss ich behaupten, dass die Art, wie sie auf meiner Tafel die Gruppen von Phokos und Iaseus von unten umschliessen, sich mit der von letzteren gebrauchten Platzbestimmung *ὑπὲρ αὐτούς* vollständig verträgt. Und Kallisto, Nomia und Pero bilden auch bei mir eine Gruppe, nur keine so eng geschlossene, wie Schöne verlangt. Gewiss hätte der Perieget auch schreiben können *ὑπὲρ τὸν Ἀγαμέμνονα* und *μετὰ τὴν Πηρώ*; aber er wollte offenbar die innerliche Zusammengehörigkeit der beiden Figurenkreise nochmals abschliessend betonen. Schlüsse, wie die Schöneschen, würden nur unter der Voraussetzung zulässig sein, dass Pausanias nicht für ein gleichzeitiges Lesepublikum, sondern für Archäologen des 19. Jahrhunderts geschrieben habe. Und nun Schedios und Pelias! Wie oft ist schon darauf hingewiesen, dass diese paarweise Zusammenstellung eine stilistische Eigenthümlichkeit des Pausanias ist, aus der auf einen innerlichen Zusammenhang nicht geschlossen werden darf, nicht einmal ohne weiteres auf räumliche Nähe. Oder steht die Lysimache des Demetrios mit der Erechtheusgruppe in irgend welcher Beziehung (Paus. I 27, 4)? Auch beim Westgiebel von Olympia hat man sich früher durch die einer Antithese zu Liebe gewählte Zusammenstellung *Κένταυρος δὲ ὁ μὲν παρθένον, ὁ δὲ παῖδα ἡρπακώς ἐστιν ὡραῖον* (V 10, 8) verführen lassen, auf unmittelbare räumliche Nachbarschaft zu schliessen. Treu und Dörpfeld haben jetzt bekanntlich nachgewiesen[9]), dass die Gruppen auf verschiedene Seiten des Giebels gehören und nicht einmal Pendants sind. Das Beispiel ist sehr lehrreich, nur kann ich nicht finden, dass die Lehre beherzigt wird. Bei Schedios und Pelias aber schliesst schon das von diesem mit Bezug auf jenen gesagte *μετὰ τοῦτον* den Gedanken an eine geschlossene Gruppe vollständig aus.

Wenn somit eng zusammengedrängte und, was das Wesentliche ist, von einander isolierte Gruppen aus Pausanias nicht erschlossen werden können, so fällt neben der Analogie der gleichzeitigen Bildwerke der Umstand sehr ins Gewicht, dass die „möglichst gleichmässige Verstreuung der Figuren auf der Bildfläche“ wie Schöne, oder „die Betupfung des Bildes mit Figürchen“ (lebensgrossen „Figürchen“!) wie Hauser sich ausdrückt, den Vortheil bot, unvermerkt von Scene zu Scene, von Vorgang zu Vorgang überzuführen, was namentlich bei Gemälden mit zeitlichem Fortschritt (s. oben S. 15 f. S. 54. S. 60) sehr willkommen sein musste. Ich glaube aber auch, dass ein prinzipieller Gegensatz zwischen dieser Kompositionsweise und der von Schöne postulierten besteht, ein Gegensatz, der in der historischen Entwickelung sowohl der Malerei als der Reliefplastik begründet ist. Es giebt doch zu denken, dass solche Gliederung in abgetrennte Gruppen, wie sie Schöne für Polygnot fordert, zuerst auf dem pergamenischen Telephosfries begegnet und dass sie dort, ebenso wie auf den früher erwähnten römischen Wandmalereien und Reliefs Hand in Hand geht mit der starken Betonung des Landschaftlichen. Gemälde, wie die pompejanischen, bei denen die Wandfläche der Vorstellung des Beschauers vollständig entrückt ist oder wenigstens entrückt sein soll, solche Gemälde, die man korrekt nur als Landschaftsbilder mit Staffage oder als Historien- und Genrebilder auf landschaftlichem oder architektonischem Hinter-

[9]) Arch. Jahrb. III 1888 S. 177; Olympia III 1 S. 132.

grund bezeichnen kann, verlangen mehr oder weniger in sich geschlossene und von einander isolierte Gruppen. So lange aber der Maler dem Baumeister noch kein „Loch in die Wand“ malt, so lange die Wandfläche als solche noch architektonisch wirken soll, ist eine gleichmässige Ausfüllung mit Figuren hier ebenso geboten, wie bei den Giebeln und Friesen. Wann die Landschaftsmalerei im eigentlichen Sinne bei den Griechen aufkam, bedarf einer besonderen Untersuchung. Ich glaube aber, es wird sich zeigen lassen, dass ihre Ausbildung in das zweite Jahrhundert fällt[10]) und ihre Anfänge nicht über das dritte hinaufreichen. Wie bescheiden sind noch auf dem Alexandermosaik und der Ficoronischen Cista, deren malerisches Vorbild doch sicher nicht unter das vierte Jahrhundert herabgerückt werden darf, die Andeutungen der Landschaft. Mehr als Andeutungen sind wir daher auch nicht berechtigt auf den Polygnotischen Gemälden vorauszusetzen; Andeutungen der Vegetation durch einzelne Bäume und Sträucher[11]), aber kein ausgeführter Baumschlag, wie ihn Hauser verlangt, Andeutungen des Terrains durch einzelne Linien, oder in besonderen Fällen, wenn es den Meeresstrand zu charakterisieren galt, durch einzelne Steinchen — daher *ψηφῖδες ὑποφαίνονται* —, aber keine durchgehende dunkle Färbung des Bodens, wie sie Schöne postuliert. Wenn selbst die Tafelmalerei in ihrer ersten Blüthe unter Zeuxis und Parrhasios, wie man aus den Nachbildungen ihrer Werke auf römischen Wänden und aus den gleichzeitigen polychromen Lekythen mit Recht geschlossen hat[12]), vorzugsweise, wenn nicht ausschliesslich auf weissem Grund malt, ist es da so befremdlich, wenn auch Polygnot seine Figuren „auf einen nur angedeuteten körperlichen Boden“ stellte, zumal da der Eindruck der Wand als solcher bestehen bleiben sollte?

Wir sind so ganz von selbst auf eine weitere hier zu erörternde Frage, die nach dem Kolorit, geführt worden. Hier bin ich nun zunächst in der ausnahmsweis glücklichen Lage, mich in einem wesentlichen Punkte mit Schöne in vollständiger Uebereinstimmung zu befinden, die von ihm zwar nicht ausdrücklich hervorgehoben wird, aber doch thatsächlich besteht. Schöne giebt selbst zu, dass der Grund der Gemälde weiss war oder, um ungefähr mit seinen Worten zu reden, er neigt sich unwillkürlich dieser uns näher liegenden Vorstellung zu. Um nun dem Leser eine ungefähre Anschauung von der Wirkung satter Farbe auf weissem Grunde zu geben, hatte ich Nekyia S. 58 auf zwei polychrome Vasen, die Orpheusschale von der Akropolis[13]) und die Münchener Europaschale

---

[10]) Dass landschaftliche Theaterdekorationen im fünften Jahrhundert undenkbar sind, brauche ich hoffentlich nicht noch zu beweisen.

[11]) Dass in der Nekyia mehr Asphodelos hätte angebracht werden müssen, gebe ich zu; derselbe wächst aber bekanntlich ebenso reichlich auf felsigen Höhen, wie in der Niederung.

[12]) Vergl. Plin. XXXV 49 und dazu Blümner, Technol. IV 438. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbild. S. 23; Mau, *Ann. d. Inst.* LVI 1884 p. 319.

[13]) Auch Girard in seinem als populäre Darstellung musterhaften Buche *La Peinture antique,* auf das sich Schöne mit einer gewissen Vorliebe beruft, hat gerade diese Schale für die Zeichnung und das Kolorit des Polygnot herangezogen, p. 182: *Si vous voulez maintenant restituer le dessin et la couleur, c'est parmi les lécythes attiques à fond blanc, qu'il vous faudra aller chercher vos modèles, ou mieux, parmi ces belles coupes à fond laiteux de la première moitié du V^e^ siècle, où révit, si fidèle, le souvenir de ces grands peintres. Voici précisément deux fragments d'une de ces coupes qu'on croit attribuer à Euphronios et qui ont été trouvés, il y a peu de temps, à Athènes: le*

verwiesen. Da ich in dem unmittelbar vorhergehenden Satze von der rothbraunen Farbe des Aias, der schwarzblauen des Eurynomos, der grauen des Tityos,[14]) gesprochen hatte, glaubte ich vor dem Missverständnis sicher zu sein, als ob ich den Vergleich auch auf die Darstellung des Nacktens ausgedehnt wissen wollte. Schöne aber, obgleich er auf jenen Satz ausdrücklich verweist, hält es doch noch für nöthig hervorzuheben, dass Polygnot die unbekleideten Theile des menschlichen Körpers nicht weiss gelassen und nicht in blossen Umrissen dargestellt haben könne. Wenn er aber selbst, um eine Vorstellung von Polygnotischem Kolorit zu geben, auf den von Benndorf in demselben Sinne besprochenen Pinax von der Akropolis (*Ἐφ. ἀρχ.* 1888 *πίν.* 6) verweist, so ist das gerade von seiner Seite äusserst überraschend. Die nackten Theile des dort dargestellten Kriegers sind mit einem harten lehmfarbigen Braun gemalt, Helm und Schild dagegen nur umrissen. Denkt man sich nun mit Schöne das Terrain der polygnotischen Bilder bis zu dem oben als Luft stehen gelassenen weissen Grund braun oder grau bemalt, so würde sich diese Kriegerfigur weder hell von dunklem noch dunkel von hellem Grunde, sondern überhaupt gar nicht lossetzen. Das „tote Beiwerk“ aber, das auf dem Pinax nur in Umrissen dargestellt ist, war bei Polygnot, wie Schöne S. 191 A. 12 sehr richtig hervorhebt, gefärbt. Die koloristische Wirkung des Pinax ist also von der polygnotischen, namentlich wie sie sich Schöne denkt, so verschieden als möglich. Theils aus diesem Grunde, theils wegen der für Polygnot viel zu alterthümlichen Zeichnung habe ich das Monument ganz aus dem Spiele gelassen. Was aber die Darstellung des Nackten betrifft, so halte ich es, wie gesagt, für höchst wahrscheinlich, dass die Männerkörper sämtlich gefärbt waren, und zwar wie die oben angeführten Beispiele lehren, in verschiedenen Farben resp. in verschiedenen Nüancen.[15]) Bei den Frauen ist die Sache zweifelhafter. Zwar kann das in dem vortrefflichen Faksimile von Geslin erhaltene Grabgemälde aus Pästum[16]) eine Vorstellung davon geben, wie „die unbekleideten Theile der Frauen durch aufgesetztes reineres Weiss hervorgehoben werden“ können, und den Beweis liefern, dass dies Verfahren sich nicht auf das Kunsthandwerk beschränkte. Aber wenn wir auf Grablekythen aus der Zeit des Zeuxis und Parrhasios einfach umrissene und gefärbte Körper nebeneinander gestellt finden, z. B. auf der Thanatosvase (Thanatos Taf. III) und der einen Berliner Prothesisvase (Girard p. 215), so ist die Frage doch wohl aufzuwerfen, ob sich nicht auch Polygnot in einzelnen Fällen, namentlich bei den Frauen, mit dem blossen Umriss begnügte. Das Roth auf den Wangen der Kassandra konnte doch ebensogut auf den weissen Grund als auf die weisse Deckfarbe aufgesetzt werden.

Den weiteren Ausführungen Schönes über die von Polygnot verwandten Farben hat es an lauter Anerkennung nicht gefehlt, der ich mich durchaus anschliesse, indem ich gern konstatiere, aus

---

sujet était Orphée mis à mort par les Ménades. Je ne pense pas, qu'on puisse rêver dessin plus pur ni plus voisin de ce que devait être la peinture de Polygnote.

[14]) Dass infolge einer leicht erkenntlichen Verschreibung Sisyphos gedruckt ist, hat Schöne richtig bemerkt.

[15]) Von der Färbung des Tityos kann der Hypnos auf der von mir, Thanatos Taf. III, publizierten Vase vielleicht eine Vorstellung geben.

[16]) *Gazette archéolog.* 1883 p. 46—48; richtig gewürdigt von Girard a. a. O. p. 312 ff.

diesem Theil seiner Rezension etwas Positives gelernt zu haben. Schöne also führt treffend aus, dass sich mit den vier Farben, die übrigens nicht nur für Polygnot, sondern auch für die Maler des vierten Jahrhunderts, wie Nikomachos, Aetion, ja selbst Apelles bezeugt sind (Plin. XXXV, 50), theils durch die verschiedenen Nüancen von Roth und Gelb, theils durch auf dem Wege der Mischung[17]) erzielte lebhaft grüne und bläuliche Töne ein mannigfaltigeres Kolorit erreichen liess, als bisher angenommen wurde.

Was endlich die Technik betrifft, so hatte ich es (Nekyia S. 37) als wahrscheinlich bezeichnet, dass Polygnot unmittelbar auf den Marmor der Wände in der Technik der attischen bemalten Grabstelen gemalt habe. Die Möglichkeit eines solchen Verfahrens muss ich auch heute noch aufrecht erhalten, und mit Verwunderung lese ich bei Schöne den Einwand, dass selbst wenn die Quadern aufs Sorgfältigste aufeinander geschliffen gewesen wären, die Fugen gerade an den bemalten Stellen vermuthlich sogleich oder mit der Zeit störend sichtbar geworden wären. Brauche ich an die Friese, vor allem an den Parthenonfries zu erinnern, bei dem der Fugenschnitt mitten durch die bemalten Figuren geht, ohne selbst jetzt, wo die Bemalung geschwunden ist, zu stören? Oder an die aus einer Menge von Stücken zusammengesetzte pergamenische Frauenfigur? Oder an die nackten Theile der chryselephantinen Statuen, bei denen sich die Bemalung auch über die Fugen der Elfenbeinplatten erstreckt haben muss? Aber ich gebe zu, dass jener Hypothese sowohl die litterarischen Zeugnisse als der monumentale Befund wenig günstig sind. Die Wände des Hephaisteions waren, wie wir oben sahen (S. 88) behufs der Bemalung mit Stuck überzogen; das Gleiche ist für die Wände des von Panainos ausgemalten Athenatempels in Elis bezeugt (Plin. XXXVI, 177); die Gemälde der Poikile waren, wenn wir dem Synesios glauben wollen, auf Holztafeln gemalt (Nekyia S. 37), und endlich muss ich Schöne Recht geben, wenn er sagt, dass die Lesche schwerlich aus Marmor ausgeführt gewesen sei. Ich kann aber auf jene Hypothese um so eher verzichten, als der Punkt, auf den es mir bei ihr hauptsächlich ankam, die weisse Färbung des Grundes, von Schöne ohnehin zugestanden wird.

Fassen wir das Ergebnis unserer Betrachtungen zusammen, so würde die Antwort auf die durch die Kapitelüberschrift gestellte Frage lauten: Polygnotische Gemälde sind zur Dekoration einer Wandfläche bestimmte Bilder von circa 5 m Höhe und sehr wechselnder Breite mit lebensgrossen Figuren; sie werden bald auf den Stuckbelag der Wand, bald auf besondere Holztafeln gemalt, die zusammengefügt und an der Wand befestigt werden. Der Grund ist weiss; die mit satten Farben ohne Schattirung oder Abtönung gemalten Figuren heben sich unmittelbar von dem Grund ab, ohne dass dieser durch Färbung als Terrain bezeichnet wäre. Die Darstellung des Terrains beschränkt sich vielmehr auf wellenartig auf- und absteigende Linien, durch die die ganze Bildfläche als ein Bergabhang charakterisiert wird. Auf diesem sind die Figuren möglichst gleichmässig vertheilt; einzelne von ihnen werden durch Terrainlinien theilweise überschnitten, sodass sie bald aus den Schluchten des Gebirges aufzutauchen, bald darin zu verschwinden scheinen. Von Farben sind verwandt Schwarz und

---

[17]) Vgl. Plut. *d. def. orac.* 47 p. 436 B, Weizsäcker a. a. O. S. 3.

Weiss, Roth und Gelb in verschiedenen Nüancen als Grundfarben, Grün und eine gewisse Art von Blau als gemischte Farben.

Das ist das Resultat, zu dem eine unbefangene und voraussetzungslose Abwägung aller einschlagenden Momente zu führen scheint. Aber ich verhehle mir keineswegs, dass das kleinste Fragment eines Polygnotischen Gemäldes mehr Aufklärung geben würde, als alle derartigen Erwägungen, und so will ich mit dem Wunsche schliessen, dass die französischen Ausgrabungen in Delphi, bei denen sich Verdienst und Glück in so seltener Weise verketten, auch für diese wichtigen Fragen die Entscheidung bringen möchten.

IV.

Nachträgliches zu den Lesche-Bildern.

In der Einleitung zur Nekyia S. 4 hatte ich ausdrücklich hervorgehoben, dass es sich bei den von mir unternommenen Rekonstruktionsversuchen nur um eine Etappe in dem Fortschritt unserer Erkenntniss handeln könne, und die Hoffnung ausgesprochen, dass ihnen bald andere und bessere folgen möchten. Einigermassen hat sich diese Hoffnung auch erfüllt. Zwar Schöne beschränkt sich in seiner mehrfach erwähnten Rezension fast ausschliesslich auf Negation; dagegen hat Schreiber in einem Artikel, der das Motto trägt *μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος καὶ φέγγος ἵλαρόν ἐστιν* (Festschrift für Overbeck S. 184 ff.), einen positiven und wenigstens schematisch durchgeführten Rekonstruktionsvorschlag für die Nekyia und für einen Abschnitt der Iliupersis vorgelegt. Am ernsthaftesten und gründlichsten aber hat Paul Weizsäcker die Frage angefasst, der in seiner wohldurchdachten Schrift „Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi“ selbständige, bildlich ausgeführte Rekonstruktionsentwürfe der beiden delphischen Bilder giebt. Dazu treten gelegentliche Einzelbemerkungen anderer Forscher, unter denen sich namentlich die von Six (Athen. Mitth. XIX 1894 S. 335 ff.) durch Feinheit und Scharfsinn auszeichnen. Ich glaube, meine Polygnot-Forschungen nicht abschliessen zu dürfen, ohne zu diesen Arbeiten Stellung zu nehmen.

Schreiber und Weizsäcker stellen zunächst die Frage nach der Gestalt der Lesche in den Vordergrund. Beide entscheiden sich für eine auf der einen Seite offene Säulenhalle, auf deren Langseite die beiden Bilder nebeneinander angebracht gewesen seien. Ich habe diese Möglichkeit Nekyia S. 45 sehr ernsthaft erwogen, und ich meine, wer meine Worte liest, muss merken, wie schwer es mir geworden ist, diese Annahme fallen zu lassen. Auch glaubte ich damals der Erste zu sein, der diesen Gedanken überhaupt in Betracht zöge. Dass mir sowohl Schubart[1]) als Michaelis[2]) vorangegangen sind, war mir entgangen; ja, ich bekenne, dass ich das schöne Programm des letzteren erst jetzt, fünfundzwanzig Jahre nach seinem Erscheinen, kennen gelernt habe. Nicht zu meiner Entschuldigung, nur zur Erklärung füge ich hinzu, dass ich, als jene Schrift erschien, im Felde stand, und bei der Heimkehr der eben fertig gewordene „Parthenon“ mich begrüsste, durch den ich alles Frühere erledigt glaubte. Wenn ich es also auch beklagen muss, in meiner Darstellung der Entwickelung des Problems (Nekyia S. 33—36) Michaelis den ihm gebührenden Ehrenplatz nicht eingeräumt zu

[1]) Ztschr. f. Alterthumswissenschaft 1855 S. 395 ff. und Fleckeisens Jahrb. CV, 1872 S. 174.

[2]) Ueber die Komposition der Giebelgruppen am Parthenon (Tübinger Fakultäts-Progr. 1870).

haben — denn in der That hat bereits er, wie ich jetzt sehe, die Frage vollkommen gelöst —, so freue ich mich doch andererseits, bei meinem Rekonstruktionsversuch ahnungslos in allen wesentlichen Punkten mit seinem S. 26 gegebenen Schema zusammengetroffen zu sein. Die Zuversicht zu der Richtigkeit der Rekonstruktion wird dadurch erheblich gesteigert, dass ich ohne Kenntnis der Arbeit von Michaelis zu ähnlichen Resultaten gelangt bin. Um so mehr hatte ich Ursache, den einzigen prinzipiellen Punkt, in dem ich von Michaelis abweiche, die Frage nach der Gestalt der Lesche, einer sorgfältigen Nachprüfung zu unterziehen. Nun ist es zwar eine heikle Sache, in einer Zeit, wo binnen kurzem die Auffindung wenigstens der Fundamente der Lesche zu hoffen ist, nach der einen oder anderen Seite hin ein bestimmtes Urtheil abzugeben, wie denn auch Schöne sich mit der Erklärung begnügt, dass über die Gestaltung des Gebäudes nichts sicheres bekannt sei. Dennoch spreche ich offen aus, dass ich nach nochmaliger Erwägung aller Momente auch jetzt wieder zu demselben Resultate gekommen bin, wie früher. Ich lasse die zwischen den beiden Gemälden bestehende Responsion ganz beiseite, obgleich dieselbe weder auf einer „vorgefassten Meinung“ beruht noch „herausgeklügelt“ ist, sondern sich mir erst während der Arbeit zu meiner eigenen Ueberraschung ungesucht ergeben hat. Ich halte mich lediglich an die Zeugnisse. Da finde ich denn bei Pausanias X 25, 1 (Iliupersis S. 1, 2. S. 2, 6) zweimal die Bezeichnung *οἴκημα*,[3]) bei Plinius XXXV 59 *aedes;* auch er las also in seiner griechischen Quelle *οἴκημα* oder *οἶκος*; das ist aber um so bedeutsamer als gleich unmittelbar darauf die Poikile erwähnt und nicht als *aedes*, sondern als *porticus* bezeichnet wird: *hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum quae Poecile vocatur gratuito.* Das wäre doch sehr seltsam, wenn die Lesche die von Michaelis, Schreiber und Weizsäcker angenommene Gestalt gehabt, also gleichfalls eine *porticus* gewesen wäre. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, dass Schubart Recht hat, wenn er in *λέσχη* nur eine Bezeichnung für die Bestimmung der Anlage und nicht für eine bestimmte Form von Gebäuden sieht. Sehr wohl konnte dann auch eine Unterhaltungszwecken dienende Stoa als *λέσχη* bezeichnet werden; aber dass jemals ein Grieche eine *στοά* als *οἴκημα* oder ein Römer eine *porticus*

---

[3]) Auch Schol. Od. σ 328 (danach Eustath. p. 1849, 1) kehrt in der Definition der Lesche *οἴκημα* wieder. Ich lege aber hierauf absichtlich kein Gewicht, da die Bezeichnung, ebenso wie das *τόπον δημόσιον ἀθύρωτον* offenbar lediglich aus den Odysseversen

οὐδ' ἐθέλεις εὖδειν χαλκήιον ἐς δόμον ἐλθὼν
ἠέ που ἐς λέσχην

erschlossen ist. Wenn der Bettler angewiesen wird, in einer Lesche sich Nachtquartier zu suchen, so muss diese nicht nur ein öffentliches, sondern auch ein jederzeit offenes, also unverschlossenes Gebäude gewesen sein. So löst sich auch der scheinbare, viel erörterte Widerspruch mit Plutarch *d. def. orac.* 6 p. 412 D, der für die delphische Lesche ausdrücklich Thüren bezeugt. Ebenso beruht die Definition des Neoptolemos *ὄνομα αὐλῆς ἐν ᾗ πῦρ ἐστιν* auf den Hesiodischen Versen *Ἔργα* 492

πὰρ δ' ἴθι χάλκειον θῶκον καὶ ἐπαλέα λέσχην
ὥρῃ χειμερίῃ, ὁπότε κρύος ἀνέρα ἔργων
ἰσχάνει.

Etwas besseren Schlages ist vielleicht die von Sittl aufgewiesene Notiz des Et. M. 561, 12 *παρὰ Βοιωτοῖς τὰ κοινὰ δειπνητήρια.* Ueber die ursprüngliche Bestimmung der Leschen handelt schön und überzeugend Dümmler Delphika S. 23.

als *aedes* bezeichnet hätte, dafür Belege beizubringen dürfte schwer fallen. Schubarts Bemerkung, dass das Wort *οἴκημα* bei Pausanias den Begriff des Wohnens völlig abgestreift habe, ist zwar richtig, trifft aber nur C. F. Hermanns Behauptung, dass *οἴκημα* stets einen „bewohnbaren Raum" bedeute, und auch diese nur halb; denn nur von einem „bewohnbaren", nicht von einem bewohnten Raum hatte Hermann gesprochen. Der Begriff des geschlossenen Gemachs aber bleibt mit *οἶκος* und *οἴκημα* stets verbunden, und der ist mit einer offenen Halle unvereinbar. Wenn Schreiber sich für seine Annahme auf die Analogie „aller erhaltenen Stoen" beruft, so vergisst er, dass weder die delphische, noch, so viel ich weiss, die sonst erwähnten Leschen jemals als Stoen bezeichnet werden.

Dass aus der Bezeichnung *γραφή* nicht mit Weizsäcker auf eine Nebeneinanderstellung der Bilder auf derselben Wand geschlossen werden darf, ist schon oben S. 44 gezeigt. Denn wenn *γραφή*, wie in den dort angeführten Fällen, die gesamte Bemalung des Gemachs bedeutet, so ist nicht einzusehen, warum nicht mit *τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς*, d. h. „der Theil der Malerei der zur Rechten liegt"[4]), das Gemälde auf der rechten, mit *τὸ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρός* das auf der linken Wand bezeichnet werden kann. Der Zusatz *τὸ σύμπαν* setzt, wie es meine Paraphrase auszudrücken versucht hat, die Deutung des ganzen Bildes in Gegensatz zu der Beschreibung der einzelnen Figuren: *τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἰλιός τε ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους Ἑλλήνων, Μενελάῳ δέ κτλ.*; genau so könnte es bei der Nekyia heissen *τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς τὸ μὲν σύμπαν ἐστὶν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην, ὅπως Τειρεσίου τὴν ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τὴν οἰκείαν ἐπέρηται σωτηρίας, ὕδωρ δὲ εἶναι ποταμὸς ἔοικε κτλ.* Der Schriftsteller hat hier aber der Abwechslung halber eine etwas andere Gliederung gewählt, indem er zur Einzelbeschreibung mit einem besonderen Satze *ἔχει δὲ οὕτω τὰ ἐς τὴν γραφήν* überleitet. Aber gerade die Worte *τὸ ἐν δεξιᾷ* und *τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς* bieten dem Verständnis erhebliche Schwierigkeiten, wenn man sich die Bilder auf derselben Wand und durch die Eingangsthür geschieden denkt, Schwierigkeiten, die von Schreiber, der ihrer mit keinem Worte gedenkt, gar nicht bemerkt zu sein scheinen und auch von Weizsäcker nicht gebührend gewürdigt sind. Pausanias kommt vom grossen Apollotempel her, also denselben Weg, wie die Personen des Dialogs in Plutarchs Schrift *de defectu oraculorum* 412 D. *ἤδη δέ πως ἀπὸ τοῦ νεὼ προιόντες ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων Λέσχης ἐγεγόνειμεν.* Nun ist es doch gewiss das natürlichste, dass er auch gerade wie diese durch die genannte Thüre, d. h. nach Weizsäckers und Schreibers Annahme von der Mitte der Hinterwand aus, die Lesche betritt. So scheint sich denn auch Schreiber die Sache zu denken; denn auf seinem Grundriss S. 189 sind unter den Säulen keine Stufen angegeben und ist die ganze Halle so nahe an den Abhang

---

[4]) Weizsäcker, Neue Philologische Rundschau 1894 S. 284 scheint den Genetiv *τῆς γραφῆς* nicht von *τὸ ἐν τῇ δεξιᾷ*, sondern nur von *ἐν τῇ δεξιᾷ* abhängen lassen zu wollen. Wenigstens kann ich es kaum anders auffassen, wenn er übersetzt: „so zeigt die Gesamtheit auf der rechten Seite der Malerei die Zerstörung von Ilion"; *ἐν τῇ δεξιᾷ* wäre also nicht vom Beschauer, sondern von dem Gemälde gesagt; was aber *ἐν τῇ δεξιᾷ τῆς γραφῆς* d. h. zur Rechten des Bildes liegt, kann kein Theil des Bildes sein, sondern muss als etwas vom Bilde Verschiedenes, Selbstständiges gedacht werden; man sieht, wohin man bei dieser Uebersetzung kommt. Was Weizsäcker meint, würde griechisch *τὸ σύμπαν τὸ δεξιὸν τῆς γραφῆς* heissen.

gerückt, dass sie von der offenen Seite nicht betreten werden könnte. Das wäre auch wirklich das Gegebene; denn andernfalls würde die Thüre in der Hinterwand gänzlich überflüssig gewesen sein. Die durch diese einströmende Zugluft hätte überdies nicht dazu beigetragen, die Annehmlichkeit des Aufenthalts in der Lesche zu erhöhen, daher man sie gewiss nur nothgedrungen angelegt haben würde. Durch diese Thüre also würde, wenn ich Schreiber recht verstanden habe, Pausanias eingetreten sein (*ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα*), um dann zu seiner Rechten — was zu finden? Die Iliupersis sollte man nach Pausanias meinen, nach Schreiber aber fand er rechts die Nekyia. Aber diese lag doch nicht *εἰσιόντων δεξιά*, sondern *ἐξιόντων δεξιά*, um mit Simonides zu reden. Pausanias hätte sich also nach dem Betreten der Halle sofort umgewendet — der schöne Blick auf die Quelle, den Tempel und die Unterstadt scheint ihm nicht imponiert zu haben — und wir sollen *ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα* so auffassen als ob dastände: *ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα καὶ ὀπίσω ἀναστρέψαντι πρὸς τὰς γραφάς*, eine etwas starke Zumuthung. Die Aporie löst sich zwar scheinbar, wenn man mit Weizsäcker den Pausanias die Halle von der offenen Seite her betreten lässt; allein wie unwahrscheinlich die Annahme ist, dass die Lesche in der supponierten Gestalt von dieser Seite zugänglich war, haben wir eben gesehen. Auch finde ich selbst dann die Ausdrucksweise rechts und links nicht sehr präzis; in Wahrheit hätte Pausanias die Gemälde doch nicht zu seinen beiden Seiten, sondern direkt vor sich gehabt, und wandelte er sie betrachtend die Wandfläche entlang, so hätte ihm gerade die Iliupersis zur Linken, die Nekyia aber zur Rechten gelegen. Man kann aus diesem Dilemma nur auf die Weise herauskommen, dass man Pausanias durch die Thüre in der Hinterwand eintreten und dann zu seiner Rechten die Iliupersis, zur Linken die Nekyia finden lässt. Die Bilder müssten also gerade umgekehrt, wie bei Weizsäcker und Schreiber, angeordnet werden. Die Reihenfolge der Figuren müsste bei der Iliupersis dieselbe bleiben, wie in meinem Reconstruktionsversuch, bei der Nekyia aber so umgekehrt werden, wie es von Weizsäcker geschehen ist. Das Natürlichste und Nächstliegende bleibt aber immer, dass rechts und links sich auf zwei gegenüberliegende Wände bezieht, und so werden wir auch von dieser Seite her wieder zur Annahme eines geschlossenen Gemachs geführt.

Ein quadratischer Grundriss darf freilich nicht angenommen werden; ich weiss nicht, wo Weizsäcker diese Vorstellung, gegen die er mit Recht polemisiert, gefunden hat. Ich selbst habe ausdrücklich hervorgehoben, dass ich mir die Lesche als einen langen Saal denke, etwa von 5 bis 7 Meter Breite bei einer Länge von ca. 21 Meter (s. oben S. 91). Ob nur die eine Schmalseite oder, was wahrscheinlicher ist, beide mit Thüren versehen waren, ist dabei gleichgültig. Auch die Beleuchtungsfrage kann füglich aus dem Spiel bleiben. So viel Licht wie die Goldelfenbeinbilder des Pheidias werden die Gemälde immer noch gehabt haben; auch unterschätze man nicht die Leuchtkraft der weissen Wände.

Was endlich die Reihenfolge der Figuren betrifft, die Weizsäcker bei beiden Bildern, Schreiber bei der Nekyia umgekehrt hat, so ergiebt sich für die Iliupersis die von rechts nach links aus dem Gesagten von selbst. Wenn Weizsäcker dagegen wieder das Schildzeichen des Menelaos geltend macht, das nur bei einer Reihenfolge von links nach rechts sichtbar sein könne, so glaube ich diesen

Einwand schon Iliupersis S. 48 mit dem Wort und auf meiner Tafel durch das Experiment entkräftet zu haben. Weshalb auch bei dem anderen Bilde die umgekehrte Reihenfolge von links nach rechts angenommen werden muss, habe ich Nekyia S. 45 auseinandergesetzt. Hier ist allerdings lediglich die Symmetrie beider Bildern ausschlaggebend, aber diese wird ja auch von Weizsäcker anerkannt und war schon früher von Brunn und, wie ich jetzt zu meiner Freude sehe, auch von Michaelis bemerkt worden. Was demgegenüber von der Anstrengung, dem fortwährenden Bewegen des Kopfes nach rechts und links, dem Hin- und Hergehen, der Beihilfe des Gedächtnisses, ohne welche Operationen die Symmetrie nicht wahrnehmbar sein soll, gesagt worden ist, kann doch nicht ernsthaft gemeint sein. Auch die Symmetrie zweier Giebelpaare kann weder „ohne Hin- nnd Hergehen“ noch ohne „die Beihilfe des Gedächtnisses“ wahrgenommen werden, und ohne Anstrengung, ohne fortwährendes Bewegen des Kopfes nach rechts und links konnte man im Alterthum ebenso wenig die Parthenonskulpturen wie heutzutage die Decke der Sistina betrachten. Solch pedantische Beschauer freilich, die für jede Figur der Iliupersis ängstlich ein Pendant auf der Nekyia suchten, wird Polygnot weder erwartet noch gefunden haben. Aber wer gemächlich wandelnd den Saal durchschritt und dabei seine Blicke bald nach rechts, bald nach links schweifen liess, dem musste die Symmetrie des Aufbaues und die Responsion der Hauptgruppen und der Hauptfiguren ungesucht zum Bewusstsein kommen. Nun ist aber bei beiden Gemälden die Richtung der Komposition von aussen nach innen, bei der Nekyia vom Acheron bis zum tiefsten Höllengrund, bei der Iliupersis vom Meeresgestade bis zum Innern der Stadt, so augenfällig, dass die Beschreibung gar nicht anders konnte, als in derselben Reihenfolge verfahren, wenn sie nicht, was ich allerdings für das korrektere halten würde, mit den Hauptzentren, also mit Orpheus und Kassandra, beginnen wollte. Man mache nur selbst den Versuch, die Schilderung bei Tantalos und der Antenorgruppe einsetzen zu lassen, und man wird sich bald von der Unmöglichkeit eines solchen Vorgehens überzeugen. Darum hat es auch nichts auffälliges, dass Pausanias seine Beschreibung der Nekyia von demselben Platz der Lesche aus beginnt, wie die der Iliupersis, also wenn man sich den Sophisten durchaus stets wandernd denken will, zur Eingangsthür zurückkehrt.

Bei der Rekonstruktion nimmt sowohl Schreiber als Weizsäcker insofern einen von dem meinigen wesentlichen verschiedenen Standpunkt ein, als beide nicht voraussetzungslos lediglich mit der Beschreibung des Pausanias operieren, sondern noch ein besonderes Postulat hinzunehmen, das als Norm für die Resultate zu gelten hat, Weizsäcker die Uebersichtlichkeit, eine Forderung, über die schon oben S. 89 ff. gehandelt ist, Schreiber die „Eurythmie“, eine Gliederung „mit Rechts und Links, mit scharf betonter Mitte, mit vollkommener formeller und geistiger Entsprechung der Gruppen und Einzelfiguren, wie es die strengen Gesetze hellenischer Kunst, nicht bloss der bildenden, sondern in verwandter Weise auch der Poesie, verlangten“, oder, wie es wenig später heisst, „das innere Gefüge eines sinnreichen Gedankenbezugs, welcher jede Figur mit ihrem Gegenüber verband und in die Vereinigung so vieler, durch Sage und Dichtung verklärter, hier aber neu zusammengeführter Heldengestalten Einheit und Bedeutung brachte.“ Ich bin nun allerdings so barbarisch, die „Eurythmie“ in dieselbe Kategorie zu stellen mit der angeblichen Responsion der *ῥήσεις* in den Tragödien und der

strophischen Gliederung des Hexameter; auch habe ich noch nicht gefunden, dass das Spielen mit solch schillernden Schlagworten, das, früher sehr beliebt, in letzter Zeit glücklicherweise aus der Mode gekommen ist, der Wissenschaft zum Segen gereicht hat. Namentlich in unserem Falle, wo es sich um Bilder handelt, die sich durch ihre Grösse und ihren Figurenreichthum von dem „Durchschnittscharakter der überlieferten Denkmäler“ wesentlich unterscheiden, scheint mir die Supposition ganz besonders gewagt. Aber mag man immerhin solche unbewiesene Voraussetzungen mitsprechen lassen, nur setze man sich nicht in Widerspruch mit der einzigen sicheren Grundlage, die wir besitzen, der Beschreibung des Pausanias. In welchem Masse dies in Schreibers Rekonstruktion geschieht, kann die folgende Uebersicht zeigen, bei der ich den überlieferten Worten des Pausanias die Fassung gegenüberstelle, die sie haben müssten, um der von Schreiber vorgeschlagenen Anordnung zu entsprechen.

Die Nekyia Polygnots nach der Beschreibung des Pausanias.	Schreibers Rekonstruktion.
XXVIII 4 *ἐπὶ δὲ τοῦ Ἀχέροντος τῇ ὄχθῃ μάλιστα τῷ θεασαμένῳ μνήμης ἄξιον, ὅτι ὑπὸ Χάρωνος τὴν ναῦν ἀνὴρ οὐ δίκαιος ἐς πατέρα ἀγχόμενός ἐστιν ὑπὸ τοῦ πατρός.*	*ἐπὶ δὲ τοῦ Ἀχέροντος τῇ ὄχθῃ μάλιστα τῷ θεασαμένῳ μνήμης ἄξιον, ὅτι ὑπὸ Χάρωνος τὴν ναῦν δαίμων τις τῶν ἐν Ἅιδου Εὐρύνομος γέγραπται.*
7. *ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον ἥ τε ἐξ Ἀρκαδίας Αὔγη καὶ Ἰφιμέδειά ἐστι.*	*ἀνωτέρω δὲ τοῦ Εὐρυνόμου ἥ τε ἐξ Ἀρκαδίας Αὔγη τε καὶ Ἰφιμέδειά ἐστι.*
XXIX 1 *τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνώτεροι τούτων ἱερεῖα οἱ ἑταῖροι τοῦ Ὀδυσσέως Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος φέροντες.*	*ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὴν Ἰφιμέδειάν τε καὶ τὴν Αὔγην οἱ ἑταῖροι τοῦ Ὀδυσσέως εἰσὶν Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος ἱερεῖα φέροντες.*
2. *μετὰ δὲ αὐτοὺς ἀνήρ ἐστι καθήμενος, ἐπίγραμμα δὲ Ὄκνον εἶναι λέγει τὸν ἄνθρωπον.*	*ὑπὸ δὲ αὐτοὺς ἀνήρ ἐστι καθήμενος, ἐπίγραμμα δὲ Ὄκνον εἶναι λέγει τὸν ἄνθρωπον.*
XXX 2 *μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος κτλ.*	*ὑπὲρ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος κτλ.*
ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα Πάτροκλός ἐστιν ἑστηκώς.	*μετὰ δὲ τὸν Ἀχιλλέα Πάτροκλός ἐστιν ἑστηκώς.*
3. *γέγραπται δὲ ὑπὲρ αὐτοὺς Φῶκός τε ἡλικίαν μειράκιον καὶ Ἰασεύς.*	*γέγραπται δὲ ἐφεξῆς τούτων Φῶκός τε ἡλικίαν μειράκιον καὶ Ἰασεύς.*
6. *ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος.*	*ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς ἔστιν ὑπὸ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος.*
XXXI 1 *εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς τῷ Ἀχταίωνι Αἴας ὁ ἐκ Σαλαμῖνος.*	*εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς ἔστιν ὑπὸ τὸν Ἀχταίωνα Αἴας ὁ ἐκ Σαλαμῖνος.*
4. *ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα ἔστιν ὑπὲρ αὐτοὺς Πάρις.*	*ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα ἔστι Πάρις.*

5. *αἱ δὲ ὑπὲρ τὴν Πενθεσίλειαν φέρουσαι μέν εἰσιν ὕδωρ ἐν κατεαγόσιν ὀστράκοις.*	*αἱ δὲ μετὰ τὴν Πενθεσίλειαν φέρουσαι μέν εἰσιν ὕδωρ ἐν κατεαγόσιν ὀστράκοις.*
6. *τῶν γυναικῶν ἀνωτέρω τούτων ἐστὶν ἡ Λυκάονος Καλλιστὼ καὶ Νομία τε καὶ ἡ Νηλέως Πηρώ.*	*ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ ἄνω τῆς γραφῆς καὶ ἐν τῷ μεταξὺ ἀμυήτους ἄλλους τινὰς, ὧν ὕστερον ποιήσομαι μνήμην, παρέντι ἔστιν ἀνωτέρω τῶν τε γυναικῶν τούτων καὶ τῶν παρειμένων ἐκείνων ἡ Λυκάονος Καλλιστὼ καὶ ἡ Νηλέως Πηρώ.*

Von diesen zwölf Fällen, in welchen seine Anordnung von den Worten des Pausanias und von meinem Rekonstruktionsvorschlag abweicht, wird Schreiber vielleicht vier nicht gelten lassen wollen, die mit *ὑπὲρ*, das er sich gestattet, wo es ihm passt, mit „darüber hinaus“ zu übersetzen, was es allerdings bei Pausanias in anderem Zusammenhang zuweilen bedeutet. Ich habe diese Frage sowohl Nekyia S. 24 f. als Iliupersis S. 19 ausführlich behandelt und füge, indem ich auf diese Darlegungen verweise, die Schreiber zu widerlegen nicht einmal versucht und Weizsäcker stillschweigend anerkannt hat, nur noch eine kurze rekapitulierende und ergänzende Bemerkung hinzu. Pausanias gebraucht *ὑπέρ* mit dem Akkusativ in der Beschreibung der Leschebilder 10 mal. In 6 von diesen Fällen bedeutet es zweifellos „darüber“, was Schreiber für die zwei auf die Nekyia entfallenden auch selbst zugiebt. Für einen siebenten Fall, bei Phokos und Iaseus ist die gleiche Bedeutung, wie Nekyia S. 25 gezeigt ist, mit Sicherheit zu erschliessen. Ungewiss bleiben also nur drei Fälle. Ist es nun wahrscheinlich, dass Pausanias seine Beschreibung durch einen schwankenden Gebrauch von *ὑπέρ* muthwillig unklar gemacht haben soll, indem er es bald im Sinne von „darüber“ bald im Sinne von „daneben“ setzte, zumal ihm für letzteren Begriff drei Ausdrücke zu Gebote standen, *παρά*, *μετά* und *ἐφεξῆς*? Aber gut, meinetwegen mag *ὑπέρ* in den vier von Schreiber angenommenen Fällen „darüber hinaus“ bedeuten und die Zahl der Stellen, wo sich Schreiber mit den Worten des Pausanias in Widerspruch befindet, auf acht reduciert werden. Gerade diese Stellen sind für die ganze Rekonstruktion von prinzipieller Bedeutung, und der Widerspruch ist ein besonders krasser; denn wenn *ἐφεξῆς* bald „darüber“ (*ἀνωτέρω*) bald „darunter“ (*ὑπό*) und umgekehrt *ἀνώτεροι* „darauffolgend“ (*ἐφεξῆς*) bedeuten, wenn *μετά* bald im Sinne von *ὑπό* bald in dem von *ὑπέρ* gesetzt werden kann, wenn die Bezeichnungen „darunter“ und „darüber“ sich nicht auf die unmittelbar darunter oder darüber befindliche Gruppe oder Figur, sondern mit gänzlicher Ignorierung dieser auf eine noch tiefer oder höher stehende Figur oder Gruppe beziehen können, dann ist der Gebrauch der Präpositionen ein so laxer, die ganze Beschreibung eine so wenig präcise, dass diejenigen Recht haben, die die Möglichkeit in Abrede stellen, auf solcher Basis überhaupt eine Vorstellung von der Komposition zu gewinnen. Und wenn nur mit diesen Gewaltmitteln ein einigermassen befriedigendes Resultat erzielt würde. Aber da wird die Responsion der Troer- und der Achäergruppe, die schon Michaelis erkannt hatte, aufgehoben und jede dieser Gruppen selbst zerrissen; mit den schreitenden Wasserträgerinnen sollen die sitzenden troischen Helden, Memnon und Sarpedon, korrespondieren, dem Tityos soll Megara entsprechen, die nach einer obskuren,

wenn nicht ganz apokryphen Sagenversion[5]) für die Mutter des Ixion und dessen Vertreterin in der Hölle erklärt wird, als ob Ixion zu Polygnots Zeit schon zu den Büssern der Unterwelt gehört hätte. Und endlich die Markierung der vier Ecken durch die hier nach Art von Ortsgottheiten angebrachten Büsser, auf die Schreiber so grosses Gewicht legt, wird dadurch wieder illusorisch gemacht, dass die Gefährten des Odysseus, Eurylochos und Perimedes, über Oknos gestellt werden sollen. Und nicht bloss hierdurch; denn rechts von Oknos, also ausserhalb der eigentlichen Unterwelt, folgen noch Auge (wie Schreiber mit Pausanias die Leda nennt) und Iphimedeia. Wie diese beiden würdigen Damen in die Vorhölle kommen, wo sich sonst ausser den neuen Ankömmlingen nur schlechtes Gesindel herumtreibt, dafür sucht man bei Schreiber vergebens nach einem Wort der Erklärung. Sie haben eben einzig und allein die Aufgabe, „das Gegengewicht zu Tellis und Kleoboia“ zu bilden. Diese Vorhölle denkt sich nun weiter Schreiber über der Thür angebracht, wo sie mit der Schlusscene der Iliupersis unmittelbar zusammenstossen soll, so dass beide Gemälde an dieser Stelle in kleinen Bildern ausgelaufen seien. Diese Hypothese steht und fällt natürlich mit der angenommenen Form der Halle. Begründet hat sie Schreiber nicht, vielmehr den Beweis für die Iliupersis an anderer Stelle zu führen versprochen, was aber bis jetzt meines Wissens nicht geschehen ist. Dennoch wird uns zugemuthet, diesen ungeführten Beweis als gelungen anzunehmen und lediglich der Analogie halber auch für die Nekyia „eine ähnliche Einziehung der Komposition“ vorauszusetzen, „ein kleineres Eingangsbild als Gegenstück zu jenem Endbilde.“ Unausgesprochene Gründe zu widerlegen vermag kein Mensch, und so muss ich mich damit begnügen darauf hinzuweisen, dass an dieser Stelle wenigstens, wie auch Schreiber zu fühlen scheint, eine gewisse Symmetrie der beiden Bilder unbedingt gefordert werden müsste, dass aber Eurynomos, der furchtbare Dämon, mit „der Ergänzungsfigur des Charon“ und das Haus des Antenor mit der Leiche des Eresos eine seltsame Art von Gegenstücken abgeben würden.

Weit mehr befriedigt die Rekonstruktion von Weizsäcker, der es denn auch an Beifall nicht gefehlt hat. Ich will auf die prinzipiellen Differenzpunkte, die alle schon früher zur Sprache gekommen sind, die Auffassung der Uebereinanderordnung als primitive Perspektive, die Annahme von Figuren in kleinerem Massstab, das übermässige Aufthürmen der Komposition, die ungleichmässige Vertheilung der Figuren, die übrigens bei der Nekyia nicht so störend wirkt wie bei der Iliupersis, auf alles dieses will ich nicht zurückkommen, sondern mich auf eine Erörterung der wenigen Punkte beschränken, bei denen Weizsäcker von meinem Rekonstruktionsversuch abweicht. Deren zähle ich, abgesehen von der Gruppe der *ἀμύητοι*, für deren Anordnung die Beschreibung völlige Freiheit lässt, und dem Tityos, auf den ich unten zurückkomme, nur zwei. Die Einordnung der Pandareostöchter und der Maira. Die ersteren setzt Weizsäcker über die Achilleusgruppe und unter Theseus und

---

[5]) Jacobs, *Animadvers. in Anth. graec.* II 3 p. 362, hat diese Version mit Nichten „nachgewiesen“, sondern nur zu dem 19. Kyzikenischen Epigramm bemerkt, dass die Geschichte von Phorbas und Polymelos ebensowenig anderweitig bekannt sei, wie Megara als Mutter des Ixion. Dass Megara bei Polygnot keine andere sein kann, als in seiner poetischen Quelle Odyssee λ 269. 270 versteht sich von selbst.

Perithoos, so dass sie unmittelbar neben Phokos und Iaseus zu stehen kommen, die Vertreterinnen von Kamiros und Kos neben die Repräsentanten von Knidos und Phokis, was ja zunächst etwas Bestechendes hat. Maira aber bringt Weizsäcker unter Aktaion an. Beides ist mit dem Wortlaut des Pausanias unvereinbar. Die Stelle der Pandareostöchter wird zwiefach bestimmt; sie folgen auf Theseus und Perithous (*ἐφεξῆς*) und nach ihnen (*μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας*) kommt Antilochos. Bei Weizsäcker aber findet man sie *ὑπὸ τόν τε Θησέα καὶ τὸν Πειρίθοον* und *ὑπὲρ τὸν Ἀντίλοχον* oder eigentlich *ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀντιλόχου*. Und von Aktaion und Autonoe heisst es: *ἐφεξῆς δὲ τῆς Μαίρας Ἀκταίων ἐστὶν ὁ Ἀριστταίου καὶ ἡ τοῦ Ἀκταίωνος μήτηρ*, bei Weizsäcker aber sitzen Aktaion und Antonoe *ἀνωτέρω* oder *ὑπὲρ τῆς Μαίρας*. Nun scheint allerdings Weizsäcker anzunehmen, dass *ἐφεξῆς* (und ähnlich *μετά*) nicht bloss die Reihenfolge in horizontaler, sondern auch in vertikaler Richtung bedeuten könne, wenigstens in solchen Fällen, wo die Beschreibung unmittelbar vorher von oben nach unten oder von unten nach oben gegangen ist. Also weil Theseus und Perithoos als *κατωτέρω τοῦ Ὀδυσσέως καθεζόμενοι* bezeichnet werden, soll das folgende *ἐφεξῆς* (bei den Pandareostöchtern) und das weiter folgende *μετά* (bei Antilochos) gleichfalls „darüber“ bedeuten, und weil Maira über Iaseus und Phokos sitzt (*ὑπὲρ τούτους*), soll *ἐφεξῆς τῆς Μαίρας* mit „über der Maira“ übersetzt werden können. Aber diese schon an sich sehr anfechtbare Auffassung wird durch eine Prüfung der übrigen Stellen, wo *ἐφεξῆς* und *μετά* gebraucht werden, als unhaltbar erwiesen. Am deutlichsten spricht XXXV 5, wo *ἀνωτέρω* „darüber“ und *ἐφεξῆς* „daneben“ in Gegensatz gestellt werden: *οὗτοι μὲν δὴ ἀνωτέρω τῆς Ἑλένης εἰσίν ἐν τῇ γραφῇ, ἐφεξῆς δὲ τῇ Ἑλένῃ μήτηρ τε ἡ Θησέως κτλ.* XXVIII 6. 7 geht die Richtung der Beschreibung auch von unten nach oben (*ἔστι δὲ καὶ ἀνωτέρω τῶν κατειλεγμένων Εὐρύνομος*), und doch fasst Weizsäcker selbst das unmittelbar folgende *ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον*, womit „Auge“ und Iphimedeia eingeführt werden, nicht als „darüber“ sondern als „daneben“ auf. Die Gefährten des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, stehen höher als die vorher beschriebenen Figuren XXIX 1 *τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνωτέρω τούτων;* nach Weizsäckers Hypothese musste also der nach ihnen kommende Oknos (*μετὰ δὲ αὐτούς*) über sie gestellt werden; allein Weizsäcker stellt ihn neben sie, natürlich ganz mit Recht. Diese drei Beispiele mögen genügen zum Beweis, dass *ἐφεξῆς* und *μετά* in diesen Kapiteln des Pausanias nichts anderes bedeuten, als sonst: nemlich „darauf“, im Sinne von „daneben“ und „danach.“[6]) Im Uebrigen weicht Weizsäcker nur insofern von mir ab, als er einzelne Gruppen

---

[6]) Anders liegt natürlich der Fall X 21, 3, wo *ἐφεξῆς* nicht von der gegenseitigen Stellung zweier Figuren, sondern mit einem Verbum verbunden von dem noch unbeschriebenen Theil des Gemäldes gebraucht wird, *ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ*, d. h. „wenn man in der Betrachtung fortfährt“ oder, wie ich es in der Paraphrase wiedergegeben habe, „wenn man die Darstellung auf dem Gemälde weiter verfolgt.“ *ἐφεξῆς* auf die Stellung von Ariadne zu Oknos zu beziehen, wie Schöne will, haben wir kein Recht; diese wird als *ἐγγυτάτω* bezeichnet, das kann daneben, aber eben so gut darunter oder darüber sein. Uebrigens ist es sachlich ganz gleichgiltig, ob man Ariadne unter oder, wie Gebhardt und Weizsäcker es thun und Schöne energisch befürwortet, neben Oknos oder seitlich von ihm stellt; die Hauptsache ist, dass Iphimedeia und „Auge“ in Beziehung zu Phaidra gesetzt werden; das ist bei Gebhardt erreicht, nicht aber bei Weizsäcker.

enger ineinander schiebt und einzelne Figuren, wo es der unbestimmte Ausdruck des Pausanias gestattet, mehr hinaufrückt, wie den Meleagros, beides in der Absicht, das Gemälde in die Höhe wachsen zu lassen. In der Hauptsache aber, in dem Zusammenschluss der einzelnen Figuren zu zwar nicht äusserlich geschiedenen, aber um bestimmte Centren vereinigten Gruppen sind wir zu meiner Freude einig.

Auch Schöne hat für ein paar Stellen eine andere Anordnung der Figuren vorgeschlagen, leider ohne sie, wozu er doch in hervorragender Weise berufen gewesen wäre, graphisch oder auch nur, wie Schreiber, schematisch zu veranschaulichen; er würde sich allerdings dann alsbald von der Unausführbarkeit seiner Vorschläge überzeugt haben. Erwägenswerth ist nur der S. 212 A. 53 vorgetragene Gedanke, Theseus und Perithoos zu einer geschlossenen Gruppe wie die Götterpaare auf dem Parthenonfries zu verbinden, unter ihnen Megara sitzend anzubringen und sie von oben dem Spiel der Pandareostöchter zuschauen zu lassen. Gänzlich unhaltbar sind hingegen die beiden anderen Vorschläge. Orpheus soll in dem untersten Theil des Bildes angebracht, höchstens „durch seinen Sitz etwas herausgehoben“ gewesen sein, weil *τὰ κάτω τῆς γραφῆς* X 30, 6 nicht anders verstanden werden dürfe, als 31, 3, wo es allerdings von den am tiefsten stehenden Figuren gebraucht wird. Aber der sprachliche Ausdruck würde nur dann zu einer solchen Annahme nöthigen, wenn *τὰ κατωτάτω* dastände. Ueber die Frage, wo in diesem Falle Schedios und Pelias unterzubringen sein würden, die, wie oben gezeigt, zu einer geschlossenen Gruppe zu verbinden keine Berechtigung vorliegt, hüllt sich Schöne in tiefes Schweigen. Es ist eben nicht möglich aus dem kunstvollen Gewebe Polygnots einen Faden herauszureissen, ohne das Ganze zu zerzausen. Ich kann mich mit dem Hinweis darauf begnügen, dass mir folgend Weizsäcker und Schreiber die drei Figuren genau so gestellt haben, wie ich.

Aehnlich steht es mit Penthesileia, die Schöne über Sarpedon und Memnon stellen will, weil jeder Leser zu *ἔστι δὲ καὶ ἡ Πενθεσίλεια ὁρῶσα ἐς τὸν Πάριν κτλ.* aus dem Vorhergehenden „unwillkürlich“ *ὑπὲρ αὐτούς* ergänze; *ὑπὲρ αὐτούς* oder, was in Wahrheit zu ergänzen sein würde, *ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα* ist von der Beschreibung der Penthesileia durch eine Parenthese und einen langen Satz getrennt; die Herübernahme der Ortsbestimmung ist so gezwungen, wie möglich, zumal Penthesileia bereits in dieser Parenthese genannt ist, und würde, selbst durch Analogieen belegt, die Schöne beizubringen unterlassen hat, kaum erträglicher werden. Der von Schöne supponierte Gedanke würde im Stil des Pausanias folgendermassen lauten: *ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα ἔστι μὲν ὑπὲρ αὐτούς Πάρις οὐκ ἔχων πω γένεια, ἔστι δὲ καὶ Πενθεσίλεια· καὶ κροτεῖ μὲν ὁ Πάρις ταῖς χερσὶν, οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος, ἐοικέναι δὲ αὐτὸν φήσεις τῷ ψόφῳ τῶν χερῶν τὴν Πενθεσίλειαν παρ' αὐτὸν καλοῦντι, ὁρᾷ δὲ καὶ ἡ Πενθεσίλεια ἐς τὸν Πάριν· τοῦ προσώπου δὲ κτλ.* Und dann, wenn Penthesilia neben Paris stand, was braucht er sie erst durch Händeklatschen zu sich heranlocken zu wollen?

Von der Iliupersis hat Schreiber nur ein kleines Stückchen, das „Endbild“, wie er es nennt, schematisch rekonstruiert, aber selbst bei einer so kleinen Partie ist es ihm gelungen, sich zweimal mit der Beschreibung des Pausanias in Widerspruch zu setzen. Antenor stand nach dieser (X 27, 5)

bei Polygnot neben dem auf einem Felsen sitzenden Eurymachos, *παρὰ δε αὐτὸν ἕστηκεν Ἀντήνωρ*, bei Schreiber ist er durch die ganze Breite des Hauses von ihm getrennt; das würde bei Pausanias *ἐπέκεινα τῆς οἰκίας* heissen. Um den Esel sind bei Polygnot mehrere Diener, also mindestens zwei, wie ich angenommen habe, beschäftigt: *κιβωτὸν δὲ ἐπὶ ὄνον καὶ ἄλλα τῶν σκευῶν εἰσὶν ἀνατιθέντες οἰκέται;* bei Schreiber ist daraus, offenbar der „Eurythmie“ zu Liebe, nur ein einziger geworden.

Die Rekonstruktion Weizsäckers weicht, abgesehen von dem engerem Zusammenschieben verschiedener Gruppen und den Herausrücken einzelner Figuren, so viel ich sehen kann, nur in folgenden vier ziemlich unwesentlichen Punkten von der meinigen ab.

1. Die Anordnung der erschlagenen Trojaner X 27, 1—3. In dem prinzipiellen Punkte, dass die eine Totengruppe sich unter der vorher beschriebenen Scene, die andere darüber befand, stimmt mir Weizsäcker zu. „Die Toten umgeben“, sagt er hübsch und treffend, „im Kranze die Gruppe der jammernden Frauen und sind mit dieser zusammen zu betrachten als die Gruppe des nächtlichen Kampfes.“ Aber die untere Gruppe der Toten ordnet er in zwei horizontale Reihen, unten Admetos und Eioneus, oben, fast wie Soldaten in Reih und Glied liegend, Koroibos, Leokritos und Pelis. Bei dieser Gleichmässigkeit der Anordnung begreift man nicht recht, warum sie in der Beschreibung nicht zusammen aufgezählt werden, sondern für jeden eine andere Platzbestimmung gewählt ist. Leokritos liegt *ἀνωτέρω τούτων* d. h. nicht nur höher als Admetos nnd Eioneus, sondern auch höher als Pelis; bei Weizsäcker aber liegt er *παρὰ τὸν Πῆλιν*. Koroibos liegt *ὑπὲρ Ἰιονέα καὶ Ἄδμητον;* bei Weizsäcker liegt er nur *ὑπὲρ Ἄδμητον;* Eioneus ist so weit von ihm entfernt, dass man nicht versteht, wie er überhaupt zur Platzbestimmung herangezogen werden konnte. Und ferner, wenn Koroibos so unmittelbar unter dem Altar gelegen hätte wie bei Weizsäcker, dann hätte doch der die Antithesen liebende Pausanias gewiss geschrieben: *ἄλλοι δὲ ἀνωτέρω τούτων ὑπὸ μὲν τὸ λουτήριον Λεώκριτός ἐστιν ὁ Πολυδάμαντος — ὑπὸ δὲ τὸν βωμὸν Κόροιβος ὁ Μύγδονος.* Und endlich, wenn zwischen der unteren und der oberen Gruppe so gar keine Verbindung bestand wie bei Weizsäcker, konnte dann Pausanias letztere mit *ἐπάνω τοῦ Κορυβαντος* einführen? Diese Verbindung wird in meiner Rekonstruktion durch die Figur des Agenor hergestellt; den verschiedenen Angaben über die Plätze des Koroibos, Leokritos und Pelis ist dadurch Rechnung getragen, dass sie nicht auf demselben Niveau, sondern in verschiedener Höhe angebracht sind. Ich muss behaupten, dass diese Anordnung mit der Beschreibung des Pausanias besser im Einklang steht, als die von Weizsäcker vorgeschlagene, die sich wenigstens an dieser Stelle keineswegs „ungezwungen und vollkommen“ mit Pausanias deckt.

2. Die Leiche des Eresos X 27, 4. Ihren Platz lässt die Beschreibung ganz unbestimmt. Weizsäcker hat sie zur Ausfüllung des leeren Raumes über dem Palladium verwandt, ein Zweck, der, obgleich unten links noch ein Dreifuss eingesetzt ist, nur sehr unvollkommen erreicht wird; auch scheint mir der bevorzugte Platz, den die Figur auf diese Weise erhält, sachlich durch nichts begründet, und ästhetisch wirkt sie nicht glücklich. Doch bleiben solche Gesichtspunkte bei der Rekonstruktion billig aus dem Spiel. Dass die Anordnung mit dem Wortlaut des Pausanias sich verträgt, muss zugegeben werden.

3. Die Gruppe von Polypoites und Akamas X 26, 3 wird, offenbar wieder der Raumausfüllung zur Liebe, über Odysseus gestellt. Mit dem Wortlaut des Pausanias verträgt sich das ganz wohl, aber wieder fragt man sich vergeblich, wie diese in ihrer Isolierung nicht gerade erfreulich wirkende Gruppe zu solchem Ehrenplatz komme?

4. Endlich das Meer, das sich Weizsäcker bis zum Nestor malerisch angedeutet denkt, weil sich anders der Ausdruck des Pausanias nicht erklären lasse, und das Schiff, das nach Weizsäcker nicht ins Meer gezogen sein soll, da noch ein- und ausgestiegen werde. Darauf ist folgendes zu entgegnen. Pausanias sagt X 25, 8: *ἄχρι μὲν δὴ τοῦ ἵππου αἰγιαλός τε καὶ ἐν αὐτῷ ψηφῖδες ὑποφαίνονται, τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐκέτι ἔοικεν εἶναι θάλασσα.* Damit ist doch so klar als möglich angedeutet, dass auch vorher das Meerwasser, abgesehen vielleicht von einem kleinen Stückchen an der Ecke, nicht dargestellt war, sondern lediglich aus den angebrachten *ψηφῖδες* erschlossen ist. Was aber die Behauptung betrifft, dass nicht ein- und ausgestiegen werden könne, wenn das Schiff schon ins Meer gezogen sei, so kann sie nur auf momentaner Vergesslichkeit beruhen. Sowohl auf der Talosvase als auf der Ficoronischen Cista wird ein- resp. ausgestiegen, und beide Male liegt doch unverkennbar die Argo nicht auf dem Lande, sondern im Meer. Und wie ist's bei Homer? *ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης* steigt man aus und ein, die Schiffe werden zuerst ins Meer gezogen und dann erst, wie das ja in der Natur der Sache liegt, beladen und bestiegen. Od. *β* 389 sqq.

καὶ τότε νῆα θοὴν ἅλαδ' εἵρυσε, πάντα δ' ἐν αὐτῇ
ὅπλ' ἐτίθει τά τε νῆες ἐύσσελμοι φορέουσιν.
στῆσε δ' ἐπ' ἐσχατιῇ λιμένος, περὶ δ' ἐσθλοὶ ἑταῖροι
ἀθρόοι ἠγερέθοντο

und an vielen anderen Stellen. Doch diese Dinge sind zu bekannt, um eine weitläufige Erörterung zu vertragen.

Der Ernst, mit dem sich Weizsäcker in die Polygnotfrage vertieft hat, hat mir die Pflicht aufgelegt, mich mit seinen Ansichten ausführlich auseinanderzusetzen. So wenig ich ihnen beistimmen kann, so viel Anregungen habe ich ihnen zu verdanken.

Wenige Bemerkungen über einzelne Figuren, zu denen von verschiedenen Seiten Vorschläge gemacht worden sind, mögen den Schluss bilden. Ich beginne mit der Nekyia:

Eurynomos XXVIII 6 habe ich (Nekyia S. 60 f.) für den Todesgott erklärt; Dieterichs Deutung (Nekyia S. 47) kommt sachlich auf dasselbe hinaus; er sieht in ihm einen „Hadesdämon", in seinem Namen einen alten Namen des Unterweltsgott; nach ursprünglicher Vorstellung sei es „die Erdtiefe selbst, deren geöffneter Rachen die Toten verschlingt, das Fleisch frisst, d. i. verwesen macht und nur die Knochen übrig lässt"; und weiter meint er, nur aus gewiss noch sehr lebhafter Volksvorstellung könne Polygnot diesen Eurynomos haben. Dieterich identifiziert hier also ohne Weiteres die Deutung des Periegeten mit der Meinung des Polygnotos. So ganz selbstverständlich aber ist

diese Identifizierung keineswegs. Zu Pausanias oder seines Gewährsmannes Zeit existierte jene Volksvorstellung keinesfalls mehr; das beweist die Art, wie von Eurynomos als einem gänzlich unbekannten Hadesdämonen gesprochen wird. Die Vorstellung von dem Fressen der Leichen ist also jedesfalls aus der Darstellung erschlossen. Aber was sah man denn auf dem Bilde? Ein gräuliches Ungethüm mit bleckenden Zähnen und von schwarzblauer Hautfarbe. Wenn in dieser der antike Interpret eine Anspielung auf die Farbe der Leichenfliegen finden will, so ist das so gesucht, dass darüber einfach nicht zu diskutieren ist, zumal wenn, wie Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité* p. 134 n. richtig zu bemerken scheint, das Blau des Polygnot in Wahrheit ein bläuliches Schwarz war. Die Farbe bezeichnet einfach den Unterweltsgott; die schwarzen Erinyen bei Aischylos und auf der von O. Jahn, Vasenbilder Taf. 1 publizierten Vase bieten dazu die nächsten Parallelen. Lediglich aus dem Grinsen, dem Zeigen der Zähne ist somit die Vorstellung von dem Verzehren der Leichen erschlossen, ein äusserst unsicherer Schluss. Es ist ja möglich, dass jener alte Interpret und Dieterich, der schwache und unsichere Parallelen aus späten Schriftstellern beibringt, Recht haben; ich weiss es nicht; aber vorläufig ist die Erklärung lediglich eine Hypothese und nichts weniger als strikt bewiesen.

„Dem Eurynomos ist ein Geierbalg untergebreitet“ *καθεζομένῳ δὲ ὑπέστρωταί οἱ δέρμα γυπός*. Sowohl an der Sache wie an dem Ausdruck hatte ich Anstoss genommen. Es ist ja sehr billig, an den Aasgeier als Symbol des leichenfressenden Dämon zu denken; aber dann würde man den Geier selbst, und nicht seine Haut dargestellt erwarten. Athena trägt die Eule, aber keinen Eulenbalg. Es ist sehr billig, zu behaupten, „es waren nicht bloss Federn oder Flügel, sondern der ganze Geierbalg dargestellt“ (Schreiber S. 186 Anm. 1). Die Schwierigkeit besteht aber gerade darin, dass Pausanias von Flügeln oder Federn überhaupt nicht spricht und es fraglich ist, ob *δέρμα* den Balg samt den Federn bezeichnen kann. Was in dieser Hinsicht die von Dieterich a. a. O. S. 47 A. 9 aus mittelgriechischen Schriftstellern beigebrachten Stellen beweisen sollen, an denen *δέρμα γυπός*, *δέρμα ἀγριοχηναρίου*, *δέρμα ἀετοῦ* von entfederten, als Schreibmaterial benutzten Vogelbälgen gebraucht wird, ist mir unverständlich. Aber zugeben muss ich, dass das Problem schärfer zu fassen ist, als es früher von mir geschehen, und dass die Überlieferung vielleicht um den Preis gehalten werden kann, dass man einen gesuchten und ungewöhnlichen Ausdruck bei Pausanias anzunehmen sich entschliesst. Als Unterlage beim Sitz verwenden die Griechen vor allem das Gewand; an ein solches ist natürlich hier nicht zu denken. Dagegen können uns das Hirschfell, auf dem Aktaion, die Bärenhaut, auf der Kallisto sitzt, weiter führen, Analogieen, die ich a. a. O. zwar angeführt, aber nicht genügend verwerthet habe. Sie bedeuten die im Tode abgestreifte Verwandlungsform; das würde darauf führen, dass auch Eurynomos die Gestalt eines Geiers annimmt, wenn er auf der Oberwelt umherstreift, und auf diesem Umwege würden wir also doch zu Dieterichs Hypothese zurückgeführt werden. Ich wage hier nicht, etwas bestimmtes zu behaupten. Wenn man sich aber zu einer solchen Annahme entschliesst, dann liegt es ungemein nahe, ihn mit Tityos in unmittelbare Verbindung zu setzen. Tityos müsste alsdann weiter nach links, die Frauen über ihm etwas mehr nach rechts gerückt werden, wie es Schöne und Weizsäcker wünschen (vgl. S. 114 A. 6), und Eury-

nomos würde grimmig auf Tityos blicken. Bei solcher Gruppierung könnte in der That der Adler gefehlt haben [7]) und die Vulgata *οὐ κολαζόμενος ἔτι* richtig sein. Wir würden dann wieder ein Missverständnis des Pausanias zu konstatieren haben, der die Beziehung zwischen Eurynomos und Tityos übersehen hätte; denn dass Höllenstrafen ewig dauern müssen, ist so selbstverständlich, dass ich darüber kein Wort zu verlieren brauche. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, dass Eurynomos selbst der Geier war, der von der Leber des Tityos frass, obgleich auch das denkbar wäre; es genügt, wenn wir im Bilde Tityos im Banne dieses grausen Dämons finden.

Eine seltsame Vorstellung von Tityos hat Schöne; nicht als Schatten eines Verstorbenen sei er zu verstehen, nein als Sohn der Ge unsterblich gedacht; der Blitzstrahl des Zeus habe ihn nicht getötet, sondern nur in die Unterwelt geschleudert, wo er ewig leiden müsse. Schöne scheint hier zu vergessen, dass nach seiner eigenen Annahme Tityos bei Polygnot „schattenhafter als ein Schatten" gebildet war (s. S. 96), und er übersieht, dass Unsterblichkeit nichts weniger als eine charakteristische Eigenschaft der Erdgeborenen ist. Im Gegentheil sind es nach der weitaus verbreitetsten Anschauung gerade die Söhne der Erde, die Giganten und die Autochthonen der einzelnen Landschaften, die von den Olympiern und deren Söhnen getötet werden. [8]) Unsterbliche Söhne der Ge, wie Prometheus, bilden die Ausnahme. Was die Stelle des Tityos betrifft, so geht schon aus dem Gesagten hervor, dass ich an meiner alten Ansicht festhalte. Wenn Schöne diese Ansetzung für unwahrscheinlich hält, weil Polygnot im übrigen die Frauen ganz im Sinne der homerischen Darstellung zusammengehalten habe, so muss ich dem gegenüber behaupten, dass bei mir die aus der Odyssee entnommenen Heroinen so eng verbunden erscheinen, wie auf keinem der übrigen Rekonstruktionsversuche, auch nicht dem Weizsäckerschen, auf dem Eriphyle und Tyro gar zu isoliert sind, von Schreiber, der „Auge" und Iphimedia in einen ganz anderen Bildtheil verweist, zu schweigen. Die Einschiebung des Tityos ändert daran nicht das mindeste. Wenn Weizsäcker ihn mit Jahn und Gebhardt über Oknos anbringt, so wird er dazu wohl vor allem durch das Bedürfnis der Raumausfüllung veranlasst. Denn der übrigens gänzlich in der Luft schwebenden Hypothese von den in die vier Ecken vertheilten Büsten wird er mit dieser Anordnung auch nicht gerecht. Die kolossale Höhe, die dadurch der Heroinenberg erhält, — denn nur einen Berg, nicht perspektivisch dargestellte Ebene kann ich auf Weizsäckers Bild wahrnehmen — hebt überdies den Zusammenhang der Widderträger mit Odysseus thatsächlich auf, während bei meiner Anordnung der Eindruck wenigstens beabsichtigt war, dass sich Odysseus und Elpenor auf einem im Hintergrund gelegenen Berge befinden, der durch den Heroinenberg grösstentheils verdeckt wird und an dem Perimedes und Eurylochos hinaufsteigen. So sind sie zwar äusserlich von Odysseus getrennt, aber durch das Terrainbild und die Handlung aufs Engste mit ihm verbunden.

---

[7]) Mit der Annahme zu operieren, dass das Bild an dieser Stelle beschädigt gewesen sei, wie es Schreiber a. a. O. S. 190 A. 1 und P. Girard *De l'expression des masques* p. 50 n. 5 (= *Rev. des études grecques* 1895) thun, halte ich für äusserst bedenklich.

[8]) Prellers Griechische Mythologie I⁴ 66 ff.

Die Schwierigkeit, dass Eurylochos und Perimedes erst die Opferthiere herbeibringen, während doch Odysseus schon vor der mit Opferblut gefüllten Grube kniet, hat Schöne S. 199 ff. auf einen sonderbaren Gedanken gebracht, und wunderlicher Weise hat ihm Weizsäcker zugestimmt: „die Gefährten des Odysseus tragen nicht die lebenden, sondern die geschlachteten Opferthiere, und sie bringen sie nicht herbei, sondern schleppen sie fort.“ Erläutert wird dies dahin, dass Odysseus die geschlachteten Thiere dem Befehle der Kirke entsprechend seinen Gefährten mit dem Auftrag übergebe, sie abzuhäuten und als Opfer für Hades und Persephone zu verbrennen; dieses Opfer habe man sich aber jedenfalls am Schiffe zu denken, zu dem also Perimedes und Eurylochos zurückkehren mussten. Jedenfalls? warum? Bei der detaillirten Art, mit der im homerischen Epos Aufträge ertheilt und Handlungen jeder Art beschrieben werden, vermisst man die ausdrückliche Angabe, dass die Opferthiere fortgetragen und am Meer verbrannt werden sollen, nur ungern. Wer die Schilderung Homers liest λ 44 ff.

δὴ τότ' ἔπειθ' ἑτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα
μῆλα, τὰ δὴ κατάκειτ' ἐσφαγμένα νηλέι χαλκῷ,
δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,
ἰφθίμῳ τ' Ἀίδῃ καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ,

der wird den Eindruck bekommen, dass die Opferthiere da abgehäutet und verbrannt werden, wo sie gerade liegen, d. h. wo sie Odysseus, nachdem er ihr Blut in die Grube hat laufen lassen, hingeschleudert hat. In der ältesten Gestalt der Nekyia[9]) sollte das Opfer und das Gebet wohl zugleich Schutz gegen die andringenden Schatten gewähren. Dass die Absicht vorläge, die Gefährten zu entfernen, damit sie nichts von der Prophezeiung des Teiresias hören sollen, wie die Scholien meinen, ist ein später und thörichter Einfall. Auch steht der Scholiast mit dieser Ansicht allein; denn auf der Vase aus Pisticci z. B. finden wir Eurylochos und Perimedes in dem Momente, wo Teiresias auftaucht, neben Odysseus.[10]) Oder war vielleicht das Verbrennen der Opferthiere an einer von dem Schlachtort entfernten Stelle etwas so selbstverständliches, dass jeder Leser des Homer sich den Vorgang von selbst so denken musste, auch wenn in den Versen nichts davon zu lesen war? Keineswegs. Apollonios an der in offenbarer Nachahmung der Odyssee-Verse gedichteten Stelle[11]), wo Medea den Iason, wie Kirke κ 535 ff. den Odysseus, über das der Hekate darzubringende Opfer — es ist, wie in der Odyssee, ein holokaustisches — instruiert, sagt III 1031 ff.

---

[9]) Vgl. Ed. Meyer Herm. XXX 261 A. 1.

[10]) Auf dem esquilinischen Bilde, das Weizsäcker passend zum Vergleich heranzieht, ist es ebenso. Man sieht unmittelbar hinter Odysseus seine beiden Gefährten mit dem am Boden liegenden Opferthier (es scheint nur eins zu sein) beschäftigt. Der eine fasst es am Hinterbein, der andere sieht, auf seine Lanze gestützt (?), zu. Dass „die Gefährten hier ganz unverkennbar tote Thiere tragen“, wie Weizsäcker sagt, vermag ich nicht zu erkennen; vielmehr scheinen sie mir im Begriff zu sein, das Thier abzuhäuten. Ganz ähnlich beurtheilt Wörmann, Die antiken Odyssee-Landschaften S. 11 die Scene: „Links liegt der geopferte Widder, alle Viere gen Himmel gestreckt, auf dem Rücken. Perimedes und Eurylochos sind noch mit seiner Ausnahme oder sonst um ihn beschäftigt.“

[11]) Ich verdanke den Hinweis auf diese Stelle der Freundlichkeit P. Stengels.

βόθρον ὀρύξασθαι περιηγέα· τῷ δ' ἐνὶ θῆλυν
ἀρνειὸν σφάζειν, καὶ ἀδαίετον ὠμοθετῆσαι
αὐτῷ πυρκαιὴν εὖ νήσας ἐπὶ βόθρῳ,

und so geschieht es 1207 ff. Und nun mögen auch innere Gründe in ihr Recht treten. Ist es irgendwie in der Sache begründet oder auch nur wahrscheinlich, dass man, um den Unterweltsgöttern ein Opfer darzubringen, sich vom Eingang der Unterwelt weg zum Meere begiebt? Das Umgekehrte würde das Rationelle sein.

Ist also das, was bei Schöne für selbstverständlich gilt, in Wahrheit nichts weniger als selbstverständlich, so wird man sich vor Allem bei der Beschreibung des Pausanias Raths erholen müssen. Da liest man denn: *τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνώτεροι τούτων ἱερεῖα οἱ ἑταῖροι τοῦ Ὀδυσσέως Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος φέροντες· τὰ δέ ἐστι μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα.* Nun kann ja gewiss *φέρειν* ebensowohl das Herbeibringen als das Forttragen bezeichnen; darüber entscheidet allein der Zusammenhang. Dass aber ein unbefangener Leser an dieser Stelle des Pausanias, wo von dem Totenopfer noch gar nicht die Rede war, *φέροντες* als *ἀποφέροντες* verstehen soll, ist wirklich etwas viel verlangt. Ich habe die Worte mehrfach Leuten vorgelegt, die die Controverse nicht kannten, aber des Griechischen recht kundig sind, und stets die Erfahrung gemacht, dass sie „Opferthiere herbeibringend" übersetzten. Auch scheint Schöne zu übersehen, dass bei seiner Auffassung der Artikel kaum entbehrt werden kann; denn wenn bei dem Leser die Kenntnis des Opfers vorausgesetzt wird, dann sind es nicht ganz allgemein Opferthiere, die erst im folgenden Satz genauer bezeichnet werden, sondern bestimmte Opferthiere, die von Odysseus geschlachteten Opferthiere, und Pausanias hätte schreiben müssen *τὰ ἱερεῖα φέροντες* oder noch besser *τὰ ἱερεῖα ἀποφέροντες*. Erweist sich so das von Schöne vorgeschlagene Auskunftsmittel als unhaltbar, so bleibt der Widerspruch zwischen der Eckgruppe und der Aktion des Odysseus bestehen, wenn man nicht annimmt, dass Odysseus noch mit Graben der Grube beschäftigt ist und also Pausanias den Vorgang missverstanden hat. Die Schwierigkeiten, die dieser von mir Nekyia S. 64 vertretenen Annahme entgegenstehen, habe ich mir nie verhehlt, und muss bekennen, dass mir der Gedanke an einen Fortschritt der Handlung, infolge dessen die am linken Ende herbeigeschleppten Widder in der Mitte bereits geschlachtet zu denken sind, jetzt angesichts der oben (S. 15. S. 54. S. 60) erörterten Analogieen nicht mehr so unannehmbar scheint, wie früher Dass Antikleia sass, ist möglich aber aus *ἐπὶ πέτρας*, da *καθεζομένη* fehlt, nicht mit solcher Bestimmtheit zu erschliessen, wie Weizsäcker thut. Mit Schöne den Ausfall dieses Wortes anzunehmen, liegt kein Grund vor.

Die Haltung der Eriphyle XXIX 8 (Nekyia S. 64) hat Six Athen. Mitth. XIX 1894 S. 335 ebenso schön wie schlagend richtig mit Hilfe einer korinthischen Spiegelstütze rekonstruiert. Sie hielt demnach in der That beide Hände unter dem Chiton verborgen, die Spitzen der Finger waren am Hals durch das feine Gewand hindurch sichtbar. Vielleicht hielt sie wirklich die Kette, vielleicht berührte sie nur die Stelle, wo sie einst den verderblichen Schmuck getragen. Sehr fein erläutert Six: „Eriphyle kann, wie im Leben, nicht von dem verhängnisvollen Schmuck ablassen, den offen zu tragen sie sich scheut; unter ihrem Gewand legt sie die Finger immer wieder dort an den Hals, wo

die Kette brennt.“ Diese glänzende Erklärung macht meine Aenderung bei Pausanias hinfällig. Der erste Theil des Satzes ist richtig überliefert, und bei dem zweiten kommt man mit einer kleinen bereits von Buttmann vorgeschlagenen Aenderung aus, wenn man *ἐντὸς* vor *ἐν τοῖς* einschiebt. Die Stelle lautet dann: *Ἐριφύλη παρ' αὐτὴν ἑστῶσα διὰ μὲν τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκρους παρὰ τὸν τράχηλον τοὺς δακτύλους, τοῦ χιτῶνος δὲ* [*ἐντὸς*] *ἐν τοῖς κοίλοις εἰκάσεις τῶν χειρῶν ἐκεῖνον τὸν ὅρμον αὐτὴν ἔχειν.*

Zu Iaseus vergleiche Iliupersis S. 71 A. 4 und Preller Griech. Myth. I^4 776 A. 1.

Für Orpheus XXX 6 (Nekyia S. 66) hat wiederum Six a. a. O. S. 66 einen äusserst werthvollen Beitrag geliefert. Dass der Sänger die Zweige der Weide berühren sollte, war mir so unverständlich erschienen, dass ich ein Missverständnis des Pausanias annehmen zu müssen glaubte. Aber treffend entwickelt Six aus Verg. Aen. VI 407 das Sagenmotiv, dass ein goldner Zweig dem Orpheus den Eingang zur Unterwelt erschlossen habe, und durchaus überzeugend findet er eine Anspielung auf das Pflücken des Zweiges darin, dass Orpheus im Kreise der Schatten sitzend die Zweige der Weide berührt.

Zur Stütze meiner Annahme, dass Marsyas XXX 10 (Nekyia S. 67) flötenspielend dargestellt war, verweist Weizsäcker S. 42 A. auf die in dem unmittelbar anschliessenden *λόγος* von Marsyas gebrauchten Worte *ἐκεῖνον τὸν αὐλητήν,* eine Bestätigung, deren ich mich nur freuen kann, lässt sich aber trotzdem durch Schönes Bemerkungen dazu verführen, auch den Olympos flötenspielend zu zeichnen. Ein Flötenduett, und obendrein beim Unterricht, wird sich aus dem Alterthum kaum belegen lassen. Auf allen Bildwerken, die den Flötenunterricht darstellen, erscheint nur ein Flöten-Exemplar, dessen sich also Lehrer und Schüler gleichermassen bedienen. Wenn nun Schöne bemerkt: „Ein sitzender Mann, welcher die Doppelflöte bläst, und ein Knäbchen, welches vor ihm steht, bilden an sich noch keine Darstellung des Unterrichts im Flötenspiel“, so ist das ganz unbestreitbar richtig. Wenn er aber behauptet, dass auf der Durisvase die entsprechende Scene nur im Zusammenhang des Cyclus verständlich sei, so trifft das schwerlich zu. Auch isoliert würden die beiden Figuren des Duris niemandem einen Zweifel darüber lassen, dass es sich um Musikunterricht handelt. Auf die charakteristische Stellung des Knaben, das *αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα,* wie Pausanias sagt, kommt es an. Solch charakteristische Stellung dem Olympos zu geben, war unsere Absicht. Ist sie nicht erreicht, so trifft der Vorwurf unsere Zeichnung, nicht aber die Sache. Warum aber das Spiel des Marsyas, wenn es auch in erster Linie für den Olympos bestimmt ist, nicht auch auf die benachbarten Gestalten eine musikalische Wirkung ausüben soll, bekenne ich nicht einzusehen. Hektor, der ganz in der Nähe von Marsyas sitzt, soll ja allerdings nach Pausanias in der Stellung eines Trauernden dargestellt gewesen sein XXXI 3: *ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς μετὰ τὸν Θρᾷκά εἰσι Θάμυριν Ἕκτωρ μὲν καθεζόμενος — ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων — μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστὶν ἐπὶ πέτρᾳ καθεζόμενος καὶ Σαρπηδὼν συνεχὴς τῷ Μέμνονι.* Wenn aber hier, was doch das nächstliegende und von mir Nekyia S. 68 angenommen ist, die Worte *ἀνιωμένου σχῆμα* die Erklärung der vorher beschriebenen Stellung — *ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ* — geben sollen, so ist diese Auffassung nicht richtig; denn jene Stellung an sich

drückt, wie auch Schöne zugeben muss, noch keine Trauer aus. Schöne sucht daher den syntaktischen Verband der Worte zu lockern. Zunächst erwägt er, ob es nicht angehe, die Parenthese schon hinter *περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ* zu schliessen und die Worte *ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων* mit *Ἕκτωρ καθεζόμενος* zu verbinden. Das geht nun aber wirklich nicht an; denn die Anakoluthie des zweiten Satzgliedes — *μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστί* nach vorgehendem *εἰσι . . . Ἕκτωρ μὲν* — ist nur motiviert, wenn die Parenthese bis *ἐμφαίνων* reicht. So sucht sich denn Schöne damit zu helfen, dass er die Worte *ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων* nicht als erläuternden, sondern als erweiternden Zusatz auffasst. Es sei nicht gesagt, meint er, dass das *ἀνιωμένου σχῆμα* in nichts anderem bestanden habe, als in dem Umfassen des linken Kniees mit beiden Händen, „vielmehr können“, fährt er fort, „die Worte recht wohl so verstanden werden: »er hat mit beiden Händen das linke Knie umfasst, indem er die Haltung eines Schwerbekümmerten zeigt«, oder, wie wir vermuthlich sagen würden: »und zeigt die Haltung eines Schwerbekümmerten« d. h. mit anderen Worten: die feineren Besonderheiten in der Haltung der ganzen Gestalt, welche neben der mit wenigen Worten im Groben angedeuteten Stellung hergehen, geben ihm den Ausdruck der Bekümmernis. So verstanden, gewähren die Worte keinerlei Anstoss.“ Hätte der Sophist von Damaskus geahnt, dass ein der Sprache so mächtiger Schriftsteller wie Schöne so viel Worte brauchen würde, um das Satzglied *ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων* zu paraphrasieren und könnte er lesen, welch feine Distinktionen hier aus diesen drei Worten heraus entwickelt werden, ich glaube, sein ohnehin nicht geringes Selbstbewusstsein würde noch um ein Beträchtliches gestiegen sein. Aber *σχῆμα* heisst doch Haltung, Stellung, nicht wahr? Und ein gut Theil, ja das eigentlich Augenfällige der Haltung, das Grobe, wie Schöne sagt, wird mit *ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ* recht anschaulich beschrieben. Aber das soll nicht das Massgebende, die Stellung an sich soll jeder Stimmung angemessen sein. Der Ausdruck der Trauer soll auf anderen Momenten beruhen, die Pausanias nicht anzugeben, sondern geheimnisvoll anzudeuten vorzieht — ein sonderbarer Schriftsteller. Aber gut, Hektor mag den Ausdruck der Trauer getragen haben — als vergnügt habe ich ihn mir auch nie vorgestellt; vielmehr liegt auf dieser Trias der von Achilleus erschlagenen trojanischen Helden ein Schleier der Wehmuth, was wir auf unserem Bilde auszudrücken wenigstens versucht haben, einer Wehmuth, zu der die Fröhlichkeit des Paris[12]) einen scharfen Kontrast bildet. Aber kann er darum nicht auf das Flötenspiel des Marsyas lauschen, wenn dasselbe auch bei ihm andere Empfindungen weckt, als bei seinem leichtblütigen Bruder? Wenn wir, wie ja auch von denen, die nach mir die Frage behandelt haben, wie Schreiber und Weizsäcker, zugegeben wird, in Orpheus und Marsyas die Repräsentanten der beiden für Delphi bedeutungsvollen Musikarten, Kitharodik und Auletik, zu erkennen haben, die zugleich den Gegensatz griechischer und asiatischer Kultur darstellen, und wenn wir dann in der nächsten Umgebung des griechischen Sängers die griechischen, in der des phrygischen Flötenspielers die asiatischen Hauptthelden des troischen Sagenkreises finden, dann springt der zu Grunde liegende Gedanke so in die Augen und ist der Zusammenhang

[12]) Eine phrygische Mütze durfte Weizsäcker dem Paris nicht geben, da dieser erst in nachpolygnotischer Zeit asiatische Tracht erhält, dann aber gleich auch bunten Aermelchiton und Anaxyriden.

ein so unverkennbarer, dass man dagegen nicht mit blosser Negation, sondern lediglich mit streng wissenschaftlichen Argumenten wird ankämpfen können.

Wir kommen zur Iliupersis. Meiner Deutung des Pferdes neben Nestor XXV 8 (Iliupersis S. 43 S. 59 ff.) ist Weizsäcker zu meiner Freude vollständig beigetreten. Ich würde daher über die Sache kein Wort mehr verlieren, wenn es nicht zwei Referenten beliebt hätte, meine Ansicht so unrichtig wiederzugeben, dass der Thatbestand völlig verdreht wird. Die Voraussetzung meiner Hypothese ist, dass Pausanias ein Missverständnis begangen hat, weil ihm die Zusammengehörigkeit des Pferdes und der beiden Trojaner Elasos und Astynoos entgangen ist. Pausanias also spricht von einem Ross, dass sich im Staube wälzen will, *ἵππος κονίεσθαι μέλλοντος παρέχεται σχῆμα;* dargestellt war aber nach meiner Hypothese ein den Abhang herabstürzendes oder herabgestürztes Pferd. Dagegen wendet Sittl in einer zunächst gegen Weizsäcker gerichteten Bemerkung ein: „Dem steht meines Erachtens der Sprachgebrauch entgegen, er bietet entweder das prosaische *κονίζεσθαι* »im Staube sich wälzen« (wie es auch Pferde thun) oder aber, wofür die homerisierende Form spricht, das homerische *κονίοντες πεδίοιο.*“ Aber weder Weizsäcker noch ich haben ja behauptet, dass *κονίεσθαι* „stürzen“ bedeute; wir geben überhaupt nicht die Auffassung des Pausanias, sondern unsere eigene wieder. Sittls Bemerkung beweist nur, dass er weder die Voraussetzung der ganzen Frage kennt noch meine Auseinandersetzung gelesen hat. Wenn er dann weiter meint, das Ross werde von dem *ἱππότα Νέστωρ* am Zügel geführt, so wiederholt er in ahnungsloser Unkenntniss der früheren Rekonstruktionsentwürfe eine oft aufgestellte Hypothese, die ich Iliupersis S. 43, S. 59 endgültig erledigt zu haben hoffe. Noch ärger aber treibt es Hauser. Nach ihm soll ich behauptet haben, das Ross sei tot, und darauf hin wird weiter argumentiert: „für ein totes Pferd hat der Sand keine Bedeutung, wohl aber für ein Pferd das sich wälzen will.“ Ich habe Iliupersis S. 59 wörtlich geschrieben: „Dann würde freilich das Pferd sich nicht aus Wohlbehagen im Sande wälzen, sondern es würde gestürzt und vielleicht den Abhang herabrollend dargestellt gewesen sein. Ich hoffe aber, dass gerade durch unsere Rekonstruktion dieses Theiles klar werden wird, wie leicht der Beschauer die Stellung des Pferdes missverstehen konnte“, und so ist denn auch auf meiner Tafel das Pferd keineswegs tot, sondern gestürzt gezeichnet. Es ist heruntergerollt bis in den Meeressand, der sich auf dem Bilde bis hierher erstreckt, und bildet so den Uebergang von dem Theil des Bildes, der ausserhalb, zu dem, der innerhalb der Burgmauer spielt (Iliupersis S. 45); denn nicht die „feindlichen Reihen“ wollten Elasos und Astynoos durchbrechen, wie Hauser in abermals falscher Wiedergabe meiner Worte sagt, sondern an einer Stelle, wo Epeios die Mauer bereits niedergelegt hat, versuchten sie zu entkommen. Ich konnte mir nicht versagen die freie Art, mit der man die Ansichten anderer wiederzugeben sich heute erlauben darf, an ein paar drastischen Beispielen zu zeigen. Erfreulich ist dieser Einblick nicht, aber vielleicht regt er zum Nachdenken und vor allem zum Nachprüfen an.

Bei Weizsäcker reisst Epeios XXVI 3 wie in einigen früheren Rekonstruktionen wieder die trojanische Mauer mit blossen Händen ein, ein Bravourstück, das selbst die Kräfte eines Herakles übersteigt, s. Iliupersis S. 46. Warum Weizsäcker zu dieser alten Ansicht zurückgekehrt ist, darüber

giebt sein Text keine Auskunft. Ich muss daran festhalten, dass Epeios eines Werkzeugs nicht entrathen kann und dass die grösste Wahrscheinlichkeit für den von mir angenommenen Dreizack spricht.

Kassandra XXVI 4 (Iliupersis S. 47) hat, so nimmt Hauser nach dem Vorgang anderer an, das von der Basis losgerissene Palladium mit sich fort, also doch wohl zum Altar getragen. Leider giebt er nicht an, wie er sich die Dimensionen des Holzbildes denkt. War es so klein, wie es die früheren Rekonstruktionsentwürfe zeigen, so konnte es Kassandra nicht umklammern. War es aber so gross, wie Weizsäcker und ich nach Massgabe der Vasenbilder annehmen, so war die Last für Kassandra zu gross, abgesehen davon, dass das Götterbild, selbst wenn es umgestürzt war, von seiner Stelle zu entfernen ein schwerer Frevel gewesen wäre. Weiter ist es wieder eine Unrichtigkeit, wenn Hauser behauptet, Kassandra blicke in meiner Rekonstruktion erschreckt auf ihren Verfolger und das Palladium wackele ängstlich weiter. In Wahrheit blickt Kassandra an Aias vorbei und das Palladium „wackelt“ nicht, sondern ruht gestürzt auf der Schulter der Kassandra, während der eine Fuss noch durch die Basis gestützt wird. Dass wir versäumt haben, diese Basis auf unserer Tafel zu zeichnen, ist allerdings ein Fehler. Wie die Situation zu denken ist, habe ich im Text S. 47 klar und deutlich ausgesprochen: „Auch ohne den ausdrücklichen Hinweis des Pausanias ist es klar, dass Kassandra das Bild noch so umklammert hält, wie in jenem Moment, als Aias sie bedrohte. Umgerissen hat sie das Bild, als jener sie bei den Haaren zerrte, aber losgelassen hat sie es nicht.“ Wie Weizsäcker es rechtfertigen will, dass bei ihm das Bild in aufrechter Haltung noch fest auf der Basis stehend erscheint, weiss ich nicht.

Dass Welcker bei der das Luterion umklammernden Medusa XXVI 8 (Iliupersis S. 65. S. 67) an die Verse der Aeneis II 490 *amplexaeque tenent postes atque oscula figunt* gedacht hat, veranlasst Hauser zu einer ungehörigen Bemerkung. Von der sakralen Bedeutung eines Perirrhanterions — und ein solches ist doch dieses in unmittelbarer Nähe des Hausaltars stehende „Waschbecken“ ohne allen Zweifel — scheint Hauser noch nichts gehört zu haben.

In der geschorenen Alten mit dem Kind XXVI 8 (Iliupersis S. 65), die ich mit allem Vorbehalt Hekabe genannt habe, will Weizsäcker S. 28 A. Aithra erkennen, indem er meine Deutung des Knaben als Munichos acceptiert. Aber Aithra ist schon einmal in einem anderen Theil des Bildes in der Helenagruppe dargestellt und „derselben Figur auf einem Bilde zweimal zu begegnen“ ist in der älteren griechischen Kunst, wenn es sich nicht um Cyklen wie die Theseusthaten handelt, unerhört.

Weizsäckers Vorschlag S. 23 bei *Πῆλις* XXVII 1 eine Verlesung für *Πολίτης*, den bei der Iliupersis öfters erwähnten Priamiden[13]), anzunehmen, hat zunächst etwas bestechendes; da aber ein Pelis nach Pausanias bei Lesches vorkam, wird sich der Vorschlag nicht aufrecht erhalten lassen.

---

[13]) S. Bild und Lied S. 17 A. 11.

Ich bin mit der Musterung der im Anschluss an meine beiden ersten Polygnot-Programme gemachten Vorschläge zu Ende und schliesse mit dem Wunsch, dass recht viele Untersuchungen folgen möchten, die der Behandlung der Frage frisches Blut zuführen, und recht wenige, die, ohne das Problem in seiner Grösse und Tiefe zu erfassen, sich heranschleichen „unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden“.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

3217

E SCHLACHT
KON UND PANAIN
TIONSENTWURF GE

VERLAG VON MAX

PHOTOLITH. v. K. A. FUNKE, LEIPZIG.

DIE SCHLACHT BEI MARATHON.

GEMÄLDE DES MIKON UND PANAINOS IN DER STOA POIKILE ZU ATHEN.

RECONSTRUCTIONSENTWURF GEZEICHNET VON HERMANN SCHENCK.

VERLAG VON MAX NIEMEYER, HALLE.

Verlag von MAX NIEMEYER in Halle.

Heydemann, H., Nereiden mit den Waffen des Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Fol. Mit 5 Tafeln. 1879. ℳ 8,00.

Heydemann, H., Hallische Winckelmannsprogramme. No. I—XIII. 4°.

I. Zeus im Gigantenkampfe. Mit 1 Tafel. 1876. ℳ 2,00

II. Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1877. ℳ 3,00.

III. Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 Tafeln und 7 Holzschnitten. 1878. ℳ 10,00.

IV. Verhüllte Tänzerin. Bronze im Museum zu Turin. Mit einer Tafel und zwei Holzschnitten. 1879. ℳ 2,00.

V. Satyr- und Bakchennamen. Mit einer Doppeltafel. 1880. ℳ 3,00.

VI. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit 1 Doppeltafel. 1881. ℳ 2,00.

VII. Terracotten aus dem Museo Nazionale zu Neapel. Mit drei Tafeln und einem Holzschnitt. 1882. ℳ 3,00.

VIII. Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern. Mit 1 Doppeltafel und 2 Holzschnitten. 1883. ℳ 2,00.

IX. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen. Mit zwei Tafeln und zwei Holzschnitten. 1884. ℳ 2,00.

X. Dionysos Geburt und Kindheit. Mit 1 Doppeltafel und 1 Holzschnitt. 1885. ℳ 4,00.

XI. Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltafel. 1886. ℳ 2,00.

XII. Pariser Antiken. Mit 2 Tafeln und 8 Holzschnitten. 1887. ℳ 7,00.

XIII. Marmorkopf Riccardi. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1888. ℳ 2,00.

Robert, C., Hallische Winckelmannsprogramme.

XIV. Der Pasiphaë-Sarkophag. Mit 4 Tafeln. 1890. ℳ 2,00.

XV. Scenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz. Mit 17 Textfiguren und zwei farbigen Tafeln. Folio. 1891. ℳ 10,00.

XVI. Die Nekyia des Polygnot. Mit einer Tafel und sechs Textabbildungen. 4°. 1892. ℳ 8,00.

XVII. Die Iliupersis des Polygnot. Mit einer Tafel und zwei Textabbildungen. 4°. 1893. ℳ 8,00.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Robert, Carl,

Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot

Halle a. S. 1895
4 Arch. 160 tg-16/23
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11470628-1